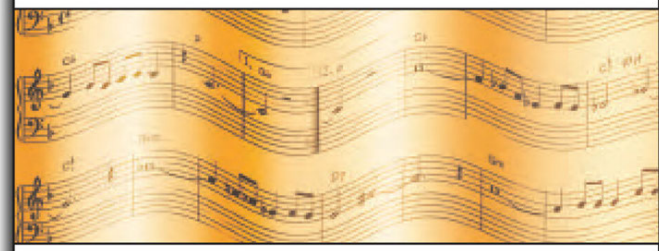
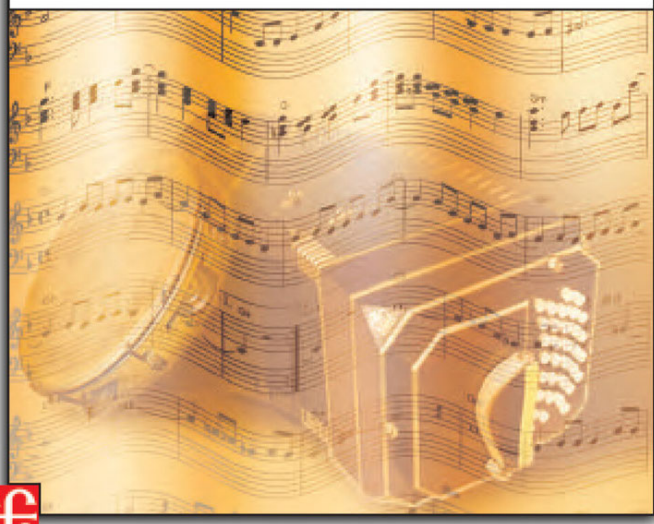
FLORENCIA GARRAMUÑO



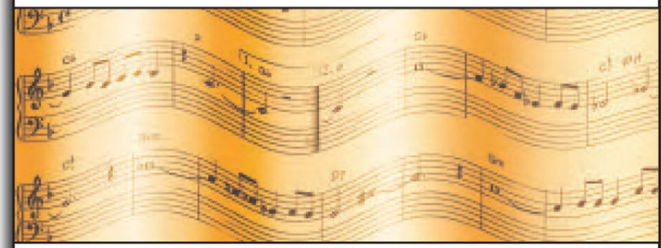
Modernidades primitivas

Tango, samba y nación



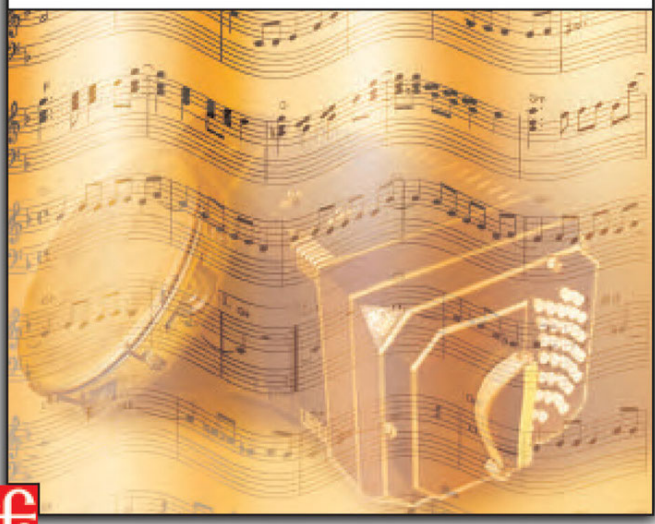
TIERRA FIRME

FLORENCIA GARRAMUÑO



Modernidades primitivas

Tango, samba y nación



TIERRA FIRME

FLORENCIA GARRAMUÑO

MODERNIDADES PRIMITIVAS

Tango, samba y nación

Durante las décadas de 1920 y 1930, época de una intensa modernización, dos géneros musicales considerados primitivos comenzaron a percibirse como músicas nacionales: el tango en la Argentina y el samba en el Brasil. Los rasgos primitivos y exóticos que a fines del siglo XIX habían sido la causa de su marginación ahora se esgrimían para señalarlos como símbolos nacionales. Modernidades primitivas analiza ambas caras de esa transformación, la primitiva y la moderna, y cómo llegan a converger.

Florencia Garramuño investiga la red cultural que hizo posible que músicas despreciadas por ser salvajes, sensuales y peligrosas se convirtieran en "nacionales" y "modernas". La construcción del sentido de lo nacional no puede restringirse a límites estrechos, pues el tango y el samba, además de formas musicales, fueron objeto de muy diversas manifestaciones: novelas, poesías, ensayos, pinturas, películas, caricaturas, publicidades, portadas de discos... De este modo, la autora analiza la nacionalización de las culturas a partir de la intersección de estas distintas prácticas: el hechizo de lo primitivo en las vanguardias nacionalistas pero cosmopolitas, el viaje de exportación a Europa del tango y del samba en oposición al viaje de formación, el papel decisivo de los filmes de tango y de carnaval. Su crítica cultural de las paradójicas modernidades primitivas esclarece el proceso mediante el cual lo primitivo no sería valorado por ser exótico sino por estar en consonancia con el significado de lo moderno en la Argentina y el Brasil. Tradicionalmente se ha excluido a la cultura brasileña de los estudios hispanoamericanos al suponerla radicalmente diferente, sobre todo a causa de las diferencias de historia colonial y lengua. Su novedosa incorporación en Modernidades primitivas renueva el modo de pensar la cultura latinoamericana

Índice

Cubierta

Portada

Sobre este libro

Epígrafe

Agradecimientos

Introducción. Modernidades primitivas

Diálogos supuestos

Nación y modernidad

Primera parte. Primitivismos

1. La parábola del primitivismo

2. Lo típico exótico

3. Vanguardistas primitivos

Segunda Parte. Modernidades

1. El viaje de exportación y la vanguardia como mercancía

2. Ejercicios de contención y extravío

3. Cine primitivo y modernidad

Apéndice. Salvajes primitivos

Estética y política

Macunaíma, alegoría de la modernidad

Bibliografía

Discografía

Filmografía

Créditos

O tango e o samba, AMADO REGIS

Chegou a hora!

Chegou!... Chegou!

Meu corpo treme e ginga

Qual pandeiro

A hora é boa

E o samba começou

E fez convite a tango

Pra parceiro

Hombre, yo no sé por qué te quiero

Yo te tengo amor sincero

Diz a muchacha do Prata

Pero, no Brasil é diferente

Yo te quiero simplesmente

Teu amor me desacata

Habla castellano num fandango

Argentino canta tango

Ora lento, ora ligeiro

Eu canto e danço, sempre que possa

Um sambinha cheio de “bossa”

Sou do Rio de Janeiro.

(Canta CARMEN MIRANDA, grabación de 1937.)

AGRADECIMIENTOS

El presente libro es resultado de mis investigaciones de posdoctorado en el marco del Programa Avançado de Cultura Contemporânea de la Universidad Federal do Rio de Janeiro, en el que participé gracias a la invitación de Heloisa Buarque de Hollanda.

Durante los años en que realicé esta investigación formé parte de un grupo de investigación que funcionó como un ámbito de discusiones intelectuales sumamente enriquecedor. De esas discusiones se nutrió mi deseo intelectual; agradezco por eso al grupo Márgenes: Silviano Santiago, Wander Melo Miranda, Eneida Maria de Souza, Eneida Leal Cunha, Maria Antonieta Pereira, Raúl Antelo, Reinaldo Martiniano Marques, Adriana Rodríguez Pérsico, Mónica Bueno, Álvaro Fernández Bravo y Andrea Giunta. Gracias a Wander Melo Miranda pude pasar un semestre en la Universidad de Minas Gerais disfrutando de la valiosa colección de la biblioteca de la Escola de Música de esa universidad. La Casa Rui Barbosa y su biblioteca albergaron esta investigación en numerosas oportunidades, gracias a la ayuda y el cariño de Flora Süssekind, Tânia Dias y Rachel Valença.

Diferentes versiones de determinados fragmentos del libro fueron leídos en conferencias y congresos diversos. Agradezco a las instituciones y a las personas que me invitaron a participar de esos encuentros: Marildo Nercolini, Beatriz Resende y Fred Goés de la Universidad Federal do Rio do Janeiro, Jens Andermann y William Rowe, de Birbeck College; Adrián Gorelik, de la Universidad de Quilmes; Maria Antonieta Pereira, de la Universidad Federal de Minas Gerais; Luz Horne, Josefina Ludmer y Rolena Adorno, de Yale University; Arcadio Díaz Quiñones, de Princeton University, Julio Ramos y Natalia Brizuela, de Berkeley University y Juan Carlos Quintero-Herencia, de la Universidad de Maryland.

Por la lectura detenida, lúcida, crítica y comprometida, quiero

agradecer a algunos fieles e implacables amigos: Adriana Amante, David Oubiña, Silviano Santiago, Josefina Ludmer y Andrea Giunta. Junto a Álvaro Fernández Bravo, ellos han sido mi sostén intelectual más poderoso y cálido.

Quiero agradecer también los comentarios que en numerosas ocasiones me hicieron Alejandra Laera, Gonzalo Aguilar e Idelber Avelar.

El CONICET me albergó como investigadora; agradezco a María Teresa Gramuglio la calidez de haberme dirigido en el ya lejano inicio de esta investigación. Y extender el agradecimiento a otras instituciones que me apoyaron en diversos proyectos de investigación relacionados con este libro: la Fundación Antorchas, la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica y la Flora and William Hewlett Foundation.

Agradezco a mis colegas y amigos del Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés, por las numerosas discusiones y la riqueza intelectual de nuestros seminarios y conversaciones: Paula Alonso, Robert Barros, Lila Caimari, Roy Hora, Eduardo Zimmermann, Laura Ísola, Pablo Ansolabehere, Mario Cámara, Paula Bruno, Claudia Torre y Flavia Fiorucci. La directora de la Biblioteca Max Von Buch, Mariela Frías, así como todo el personal de la Biblioteca, fueron colaboradoras solidarias en la búsqueda de fuentes extrañas o referencias escurridizas.

Durante algunos momentos de la investigación conté con la valiosa colaboración de algunos alumnos de la Universidad de San Andrés: Edgardo Dieleke, Marina Larrea, y Belén Hirose. Edgardo no sólo escribió una tesis sobre el tango en la vanguardia que fue sumamente iluminadora, sino que desde Princeton colaboró con la búsqueda de bibliografía y referencias. Euclídia Macedo, de la Editorial de la Universidad de Minas Gerais me asistió con eficacia y rapidez en la consecución de los derechos para publicar las imágenes, por lo que agradezco también a la Fundación Pettoruti, a Guilherme do Amaral y a Alexandre Teixeira.

Un último agradecimiento para Celia Pedrosa, quien me mostró el samba actual. Y para Álvaro, Ignacio, Alejo y Maite Fernández Bravo, por haberme acompañado con sus reboleos en tantos blocos

carnavalescos, reales y metafóricos, con los que iluminan mi vida.

Este libro está dedicado a tres viejos tangueros: Carlos, Reyita y el Negro Amestoy.

INTRODUCCIÓN

MODERNIDADES PRIMITIVAS

Musicalmente el tango no debe ser importante; su única importancia es la que le atribuimos. La reflexión es justa, pero tal vez pueda aplicarse a todas las cosas. A nuestra muerte personal, por ejemplo, o a la mujer que nos desprecia.

JORGE LUIS BORGES

Durante las décadas de 1920 y 1930, cuando el impulso por la construcción de una modernidad autóctona resulta casi hegemónico, el tango en la Argentina y el samba en el Brasil comienzan a ser percibidos como músicas nacionales. En algunas de las constelaciones de sentido que es posible aislar en la historia de esa conversión del tango y del samba en músicas nacionales hay una figura que insiste, aunque sus sentidos se transforman y proliferan. Se trata de una paradójica –en una primera mirada– combinación de sentidos de lo primitivo y lo moderno. Porque en esas décadas de intensa modernización, son precisamente los rasgos más primitivos y exóticos los que se enfatizan para resaltar las características nacionales del tango y del samba. Y no sólo en la música –el samba que acentúa las síncopas y la contrametricidad que se asocian con la música africana; el tango que se demora en la nostalgia por un mundo perdido y pasado–: también algunos discursos contemporáneos a dicha "nacionalización" de estos géneros musicales –novelas, ensayos, poemas, filmes, cuadros y representaciones iconográficas– resultan elaboraciones a menudo complejas sobre el carácter primitivo y exótico de estas músicas. Aunque a fines del siglo XIX ese costado primitivo es precisamente la razón para expulsar al tango y al samba de la nación, cuando se

producen sus respectivas canonizaciones será ese primitivismo –que ha variado en sus significaciones culturales– el que se esgrime para señalarlos como símbolos nacionales.

La paradoja de esta "modernidad primitiva" no es exclusiva del tango y del samba. Se la puede leer en Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, en Mário de Andrade y Jorge Luis Borges, en el grupo Martín Fierro y en la Revista de Antropofagia, en Oliverio Girondo y Heitor Villalobos o Radamés Gnattali. Como un movimiento sinuoso y por momentos claramente aporético, esa paradoja define un nudo de problemas en torno de la nacionalización y modernización de una cultura latinoamericana para la cual el tango y el samba funcionan como figuras de sentidos contradictorios y ambivalentes. Llamo a esa "paradoja" modernidad primitiva porque evita el pensamiento dicotómico que separa los dos términos, cuando en verdad, en tanto conceptos, no sólo el primitivismo debe ser pensado junto a la modernidad sino que es esta última que, históricamente, crea este particular concepto de primitivismo. La paradoja es también equívoca y por eso permite identificar y caracterizar sin esencialismos previos una modernidad cuyas características "alternativas" tendieron a ser pensadas a partir de su confrontación con una modernidad que se supone originaria (única, y original: la europea) para identificar los desvíos de esa supuesta norma como características negativas de una modernidad desigual. Por último, la paradoja de alguna manera cancela la unidireccionalidad de un sentido unívoco: en tanto primitiva puede ser también entendida como "originaria", su conexión con otras modernidades genera un sintagma que permite descentrar la supuesta laguna temporal y atraso cronológico de las modernidades latinoamericanas. Una crítica cultural de esas modernidades primitivas es lo que este libro se propone.

Como una suerte de aleph borgeano, hay una anécdota que condensa la intrincada red de problemas en la que se enmaraña este proceso. Transcurre en París, una fría noche de invierno, durante la primera década del siglo XX. En un cabaret de Montmartre, regenteado por Antonio Lopes Amorim, "O Duque", un grupo de músicos brasileños comienza a tocar un tango. Entre el público se encuentra un grupo de argentinos, que, ante el anuncio de la música, "un tango brésilienne", reaccionan indignados: "¡el tango es

argentino!”. Brasileños y argentinos, enfrentados por la disputa de sus pertenencias nacionales, llegan a las trompadas.

No pude saber cómo termina la anécdota; tampoco, más allá de su figuración en un libro de historia del samba, cuán verídica es.[1] Lo cierto es que en 1910, el tango es argentino en París, en la Argentina y tal vez comienza a serlo en el resto del mundo, pero no en Brasil: así lo atestiguan los numerosos tangos compuestos por Ernesto de Nazareth o Chiquinha Gonzaga, cuyas partituras comienzan a circular por distintas clases sociales y zonas de Río de Janeiro y, posteriormente, también por París, y que hoy son interpretados por eximios músicos brasileños. El itinerario de ese tango brasileño es un camino intrincadísimo y con numerosas bifurcaciones hacia la constitución de otros géneros musicales, entre ellos, el mismo samba que se convertirá en la música nacional brasileña.[2]

A juzgar por algunos estudios musicológicos que las historias nacionalistas de la música han tendido a desconocer –el tango siempre fue argentino o, en todo caso, rioplatense; el samba, siempre brasileño; ambos efigies de una esencia nacional que en ellos se manifestaría prístina, incandescente–, los primeros balbuceos del tango y del samba, si se toman desde el punto de vista de la long durée, parten de un mismo tronco común: la habanera, que está en el origen del tango, está también en el maxixe o tango brasileño que más tarde, alrededor de los años veinte, intervendrá en las transformaciones del samba urbano carioca.[3]

Para 1937, en cambio, el paisaje se ha transformado: Carmen Miranda puede entonces grabar una canción, “O tango e o samba”, en la que cada una de estas músicas se asume como característicamente nacional. No sólo la letra de este samba marca la diferencia entre los argentinos que cantan tango y los brasileños que cantan samba; también la música se desliza sinuosa desde unos primeros compases con sonoridades claramente referentes al mundo del samba –la batida de samba en el violão, los instrumentos percusivos que marcan el ritmo– hacia las sonoridades tangueras introducidas por el bandoneón. Hasta Carmen Miranda alterna una modulación más aguda y rápida –“sonriente”, podría decirse– para

cantar el ritmo de samba, con una modulación de la voz más grave con fuerte alargamiento de las vocales, para cantar, en español, el ritmo del tango. Es verdad que ambas músicas sirven, en 1937, para definir identidades nacionales, pero cada una de ellas se manifiesta de forma tan específica y diferenciada de la otra que la canción resulta un verdadero fandango de diferencias culturales, especialmente cuando, en la segunda parte, se canta tango en español con un fondo musical de batida de samba.

La canción –nombrada en el encarte del disco como "samba-tango", "género", por lo que he podido averiguar, del cual esta canción sería su único registro– se convirtió en emblema de la relación entre la música brasileña y la música argentina y, por extensión, latinoamericana cantada en español. Dos músicos brasileños, en momentos diferentes, la eligieron como metáfora de una relación de cercanía. En 1995, Caetano Veloso eligió "O samba e o tango" para abrir el show de presentación de su disco Fina Estampa Ao Vivo, en donde canta canciones populares latinoamericanas en español.[4] En el año 2003, Elza Soares la utilizó para presentar su trabajo Do cóccix até o pescoço en un escenario porteño –y la canción, sin embargo, no forma parte del disco, producido y lanzado el año anterior en el Brasil–.[5] En cada uno de estos casos, sin embargo, la musicalización ha sido diferente, construyendo con esas armonías significados también diferentes.

En el caso del show de Caetano Veloso, que cantó canciones propias de su repertorio –que no se incorporaron en la grabación de estudio de Fina Estampa , pero que sí están en Fina Estampa Ao Vivo–junto a otras composiciones hispanoamericanas, la musicalización tiende a borrar las marcas de diferencia entre los ritmos del tango y del samba, proponiendo una suerte de similitud que se formula como una alternancia entre la música brasileña –de la cual Caetano Veloso sería un típico representante– y la música hispanoamericana, englobada toda en una misma categoría indiferenciada (es posible advertir aquí una relectura de la relación del tropicalismo con América Latina en los años sesenta, sobre todo a partir de la canción de Gilberto Gil "Soy loco por ti América").

Elza Soares incluyó entre los músicos que la acompañaron durante la función en Buenos Aires un bandoneonista, quien, antes de

interpretar esa canción, tocó algunos acordes de “Adiós Nonino”, de Piazzolla. Elza Soares introdujo “O samba e o tango” con un breve discurso sobre la semejanza entre Piazzolla y ella misma, ambos acusados en los años sesenta de no hacer tangos o sambas “auténticos”.

La comparación entre la versión de Caetano Veloso y la de Carmen Miranda es iluminadora en cuanto a la percepción histórica diferenciada del tango y del samba: mientras que en la grabación de Carmen Miranda el cambio de registro –del samba al tango– se muestra como un desvío fuertemente marcado, en la versión de Caetano Veloso, en cambio –y como suele ocurrir con la incorporación de otros ritmos y sonoridades en su música–, la diferencia es marcada apenas por un bajo acústico que se incorpora claramente a las sonoridades de la música brasileña.

¿Cómo se convierte una forma cultural en “nacional”? ¿Qué significa “ser nacional”, por un lado, y cuáles son las operaciones que permiten que determinadas formas culturales sean pensadas como símbolos de una “identidad nacional”? Las preguntas –éstas, y no otras, que se les podrían hacer y se les han hecho al tango y al samba– indican ya que el camino que recorre este libro no es el de la búsqueda o explicación de cuál sería la identidad nacional que el tango y el samba representarían por sus rasgos exclusivamente formales –sea en su música, sea en sus letras–. Frente a la hermenéutica de lo oculto –la búsqueda en una superficie de los orificios que nos permitan horadarla para penetrar en sus profundidades–, prefiero desplegar algunas hebras de la red cultural que hizo posible concebir al tango y al samba como músicas nacionales.

El estudio del tango y del samba –como el de otras tantas prácticas culturales– suele partir de una idea de cultura y de práctica cultural como pura positividad. Cuando son vistos de forma negativa, el tango y el samba son percibidos como arenas para la dominación de las masas a partir de ciertas políticas estatales; cuando, en cambio, se los percibe positivamente, estas prácticas resultan una “auténtica” expresión de las clases populares.[6] A pesar del valor opuesto que cada una de estas lecturas adscribe al tango y al samba, ambas comparten una visión de las formas culturales como una

toma de partido unívoca frente a un conflicto que, sin embargo, permanecería siempre exterior a la propia forma cultural. La forma –la música, el cuerpo, el movimiento, los instrumentos; en fin, cada una de las disposiciones en las que se organizan los materiales con los que se construyen esas prácticas– es en estas lecturas algo así como un mapa estable, estático, esencial e inmutable que encierra, cual cifra mágica, o bien estrategias de manipulación e interpelación, o bien la transparencia de una "auténtica" identidad –social, cultural o de género– que se expresaría prístina en esa forma. O forma-espejo, o forma-trampa.

Lo cierto es que en diversas colocaciones coyunturales, el tango y el samba muestran agenciamientos a menudo diversos de un mismo dispositivo. Sólo un ejemplo, y bien abstracto: la síncopa y la contrametricidad del tango ejercen a comienzos del siglo XX una fascinación primitivista que se ensambla con instrumentos típicos y letras "obscenas"; para los años treinta, esa síncopa y esa "obscenidad" resultan agenciamientos de una sensibilidad moderna que puede asociarse, entonces, con la música de vanguardia de un Milhaud o de un Stravinsky. ¿Cómo interpretar, entonces, esa síncopa? Para un estudio del tango y del samba y de cómo estas formas se convierten en símbolos nacionales, es posible desarmar esa positividad y estudiar las constelaciones de sentido que se le adjudican a las prácticas culturales y que estas mismas articulan en diálogo con aquellas, así como la manera en que esas prácticas van desarrollándose en relación con esas constelaciones de sentido –sea a favor, sea en reacción ante ellas–, y finalmente, las operaciones por las cuales la historia atraviesa las prácticas y se imprime en ellas.

Porque además de las razones sociales, políticas y musicales que inciden en esa transformación del tango y del samba, la construcción de un sentido de lo nacional asociado a estas formas musicales es un proceso complejo, lleno de crispaciones, en el que ha intervenido de forma contundente una malla de discursos que, presionados por las transformaciones culturales en las que emergieron, fueron cambiando también el significado cultural de ciertas connotaciones que habían sido establecidas como características del tango y del samba. La construcción de ese sentido de lo nacional no puede ser encerrada en fronteras rígidamente

establecidas: el tango y el samba son, además de géneros musicales, objeto de representaciones culturales de lo más variadas, desde cuadros, caricaturas, portadas de partituras y discos, ensayos y novelas, poesías y composiciones musicales que a su vez versan –en una suerte de reduplicación autorreferencial– sobre estos ritmos.[7] Todas ellas influyeron en la construcción de ese sentido de lo nacional del tango y del samba, y su estudio demanda un constante e irreverente cruce de fronteras disciplinarias.

Esa ubicuidad del tango y del samba, si por un lado hace quijotesca una investigación que aborde la proliferación de esas continuidades, por el otro escenifica la construcción de los sentidos de lo nacional como una distribución de regímenes de sentido que atraviesa formas y performances de cristalización simbólica y que trasciende, por lo tanto, a estas dos manifestaciones musicales. Por otro lado, también en la construcción de ese sentido de lo nacional en el caso del samba y del tango intervienen artefactos simbólicos y actores internacionales, como Darius Milhaud, integrante del grupo de los Seis, que "exporta" el samba a la música de vanguardia europea o Blaise Cendrars que otorga autoridad a la búsqueda de raíces populares de los vanguardistas modernistas, o Paul Poiret, el modisto francés de haute couture que crea una "moda tango" en París.[8]

La proliferación de objetos, materiales y problemas en torno de la construcción del tango y del samba como músicas nacionales hace que un trabajo exhaustivo sobre esta problemática sea quizás imposible. No me resultó demasiado difícil abandonar la demanda por la investigación exhaustiva por lo que esta noción tiene en común con ideas de totalidad y sus implicaciones lukacsianas; como decía Adorno, "la preocupación con la precisión se convierte en un fetiche para ocultar al investigador la irrelevancia de sus conclusiones".[9] Pero sí me preocupó definir el objeto de una investigación de este tipo para evitar desvíos confusos –lo que a menudo significó directamente la exclusión de material de investigación ya elaborado–. Las cicatrices de esa extirpación deben leerse como las marcas, más que de una disciplina, de un acercamiento al problema de la nacionalización del tango y del samba.

No se trata de buscar unas condiciones de posibilidad que serían generales a una forma del pensamiento de lo nacional: de hecho, así como el tango y el samba fueron pensados como nacionales también, dentro del mismo horizonte histórico, ese pensamiento fue disputado por otros sujetos y formas.[10] Porque el pensamiento de lo nacional, como la construcción de una cultura nacional –como ya lo demostró Gramsci–, implica el funcionamiento de una hegemonía que no apacigua, aunque domine hasta el punto de obturarles el habla, fuerzas subalternas contrarias al movimiento de la hegemonía. Pero en esos discursos culturales pueden sí leerse algunas de las operaciones que permitieron pensar al tango y al samba como formas nacionales. Esas zonas de visibilidad creadas por el diálogo entre ellos y sus representaciones en distintos discursos culturales revelan una serie de regímenes de significación de lo nacional que permiten reemplazar un análisis de la cultura a partir de formas (estilos, movimientos, obras o grupos) por un análisis de los significados y operaciones que se construyen en la relación entre diferentes disciplinas y formas. Estas operaciones implican pensar "la cultura" no como un objeto positivo de localización cierta, sino como una serie de pasajes y de umbrales construidos por el tránsito de operaciones y significaciones. Si la compartimentalización tecnocrática del saber ha conducido al desconocimiento de objetos que sólo se revelan como tales en los cruces y claroscuros ambiguos de esas fronteras, el reemplazo de una historia de las formas por un análisis de los regímenes de significación como forma de historizar a partir de condiciones inmanentes en esos discursos debe entenderse como un ejercicio de crítica cultural, donde cultural define un modo de cuestionamiento de los discursos y las imágenes en busca del sentido que construyen en su coexistencia, contemporaneidad, polémicas e interconexiones. No es, en ese sentido, el análisis de una "cultura", sino el de los sentidos culturales construidos por las intersecciones de diferentes y heterogéneos objetos culturales, el timón –poco obediente– que dirige a este libro.

La anécdota parisina interesa además por su capacidad ilustrativa y, diría, hasta física: no se trata en ella de discusiones más o menos intelectuales o formalistas sobre la nacionalidad de un determinado tipo de música, sino de una "pelea a trompadas". Rescato esa violencia como ilustración de los conflictos culturales en los que el

tango y el samba van a ser protagonistas desde 1880 a 1930 o 1940. De esa conflictividad violenta emana cierta imagen de la cultura que me interesa proponer: la idea de una cultura como campo de conflictos, como espacio de polémicas y luchas simbólicas que las formas culturales condensan en sus rasgos formales, en sus desvíos, en sus colocaciones coyunturales y en los usos que de esas formas se hacen.[11]

Si bien hace ya bastante tiempo que la idea de una cultura como un todo homogéneo cuyo opuesto sería la anarquía ha sido puesta en cuestión, la idea de que la cultura es un campo de negociaciones no siempre ha llevado a un estudio de las diferencias que esa cultura articula. Incluso, muchas veces, el estudio de esas negociaciones que la construyen analiza cómo ese conflicto se resuelve, cómo el conflicto, para penetrar en la cultura, deja, de alguna manera, de ser tal. Contra el estudio de la unidad expresiva de una cultura, que tiende precisamente a obturar y a sosegar los conflictos que la construyen, me parece importante intentar otro tipo de estudio: uno que busque en la cultura los conflictos que la constituyen, que intente describir la articulación de esos conflictos, no su sutura. Sólo de esa forma es posible aprehender la contingencia que habita en esas formas, enfrentarse a las ambigüedades y sigilos de textos y prácticas y abandonar un pensamiento que considere los textos, las imágenes y los discursos como pura positividad.

El estudio de la unidad expresiva de la cultura no sólo obtura y borra los conflictos que la construyen, sino que supone la cultura como lugar del consenso y “sitio de reconciliación”, según Lloyd y Thomas lo postularan en su influyente libro Culture and the State.[12]

La mirada que proporciona una crítica cultural para observar estos derroteros tiene, creo, algunas ventajas: permite atisbar la historia del tango y del samba desde una perspectiva múltiple que lleva a comprender diferencias y conflictos en torno suyo desde una perspectiva cultural más general y abarcadora. Los debates acerca del tango no son simplemente discusiones sobre los diferentes estilos de tango; son reflexiones relativas a los diferentes tipos o redes de culturas. Se hacen visibles, así, gracias a estas dos expresiones musicales, conflictos culturales más amplios que sirven también para entender otros problemas culturales que no se agotan

en el tango y en el samba y que, según articulaciones específicas, aparecen en otras zonas de la cultura. Pienso, por ejemplo, en los distintos modernismos y las peleas en las que se encarnaron esas diferencias, en el caso de Brasil, pasibles de ser explicadas también desde los conflictos que el samba –y, en general, la cultura popular– va a articular para la sociedad y la vanguardia brasileña de la época. Las vanguardias argentinas de los años veinte y sus guerras de posiciones se observan también de manera diferente según las posiciones que frente al tango estos diferentes grupos adoptaron.

Se trata de vislumbrar la nacionalización de una cultura a partir de la intersección de sus diferentes prácticas en la construcción de un sentido de "lo nacional", proceso sinuoso y menos "positivo", crispado y atravesado por ambivalencias, pero del cual pueden perseguirse algunos residuos, en el análisis de los documentos, de esas culturas nacionales. En los pasajes y umbrales entre diferentes formas culturales –literatura, música, expresiones populares, cine, artes plásticas– se revelan problemas transversales a cada una de ellas que permiten interrogar los procesos de nacionalización y modernización referidos a una cultura latinoamericana en la materialidad misma de sus discursos, sus diálogos y sus polémicas.

Aunque tal vez sería posible investigar la conversión del tango y del samba en músicas nacionales como un episodio de invención de una tradición, no es ése el camino que sigue este libro. Según lo plantearon Eric Hobsbawm y Terence Ranger, la idea de la invención de una tradición supone una relación bastante directa entre la intención de agentes culturales y la cristalización de esas intenciones en las formas de este modo producidas, anulando no sólo la contingencia sino también la ambigüedad radical de las prácticas culturales, y cuya escurridiza coagulación de sentido es a menudo su rasgo más interesante.[13] Y en el caso de la historia del tango y del samba, la intervención del Estado en su desarrollo es sí un episodio importante, pero con posterioridad al proceso de su "formación" en un sentido más tradicional. Será con Getúlio Vargas y Juan Domingo Perón en el poder –no casualmente ambos ejemplos, aunque con diferencias sustanciales, de gobiernos populistas– durante las décadas de 1940 y 1950 cuando samba y tango se toquen con el poder estatal de una manera más inmediata. La nacionalización cultural de estas formas, sin embargo, puede

darse por completada con anterioridad a la intervención del Estado en la música propiamente dicha, aunque es claro que, sobre todo con el samba, esta intervención ha sido mucho más significativa y casi simultánea a ese otro proceso de nacionalización que prescinde o se concreta al margen de las instituciones del Estado, mientras que el tango perderá celebridad durante el peronismo. Esa nacionalización no se confunde, aunque lo incluya, con el proceso de generalización y popularización de la escucha de estas músicas.[14]

DIÁLOGOS SUPUESTOS

El samba de Amado Regis que canta Carmen Miranda habla de una relación entre el tango y el samba que durante los años de constitución de estas músicas como símbolos nacionales fue mucho más fluida y compleja de lo que la historia reciente de estos ritmos permite reconocer. No se trata, como la canción misma lo indica, de una relación de semejanza ni, tampoco, sostenida en demasiados contactos concretos –aunque, de hecho, aparecen muchos más contactos concretos de los que podría suponerse que existieran–.[15] Pero la confluencia del tango y del samba, o su antecesor, el maxixe, en algunos escenarios históricos permite pensar en un estudio comparativo que se sustente, ya no sobre la comparación de objetos semejantes o en los contactos y relaciones que esos objetos históricamente establecieron entre sí, sino sobre la manifestación en formas diferenciadas de una serie de historias y operaciones formales comunes.

Cuando en 1913 se corrió el rumor de que el Papa Pío X pretendía excomulgar el tango, la revista brasileña Cá e Lá publicó las siguientes cuartetas:

Se o Santo Padre soubesse

o gosto que o tango tem

viria do Vaticano

dançar maxixe também.[16]

[Si el Santo Padre supiera

el gusto que tiene el tango

vendría del Vaticano

a bailar maxixe también.]

No sólo ambas danzas coincidieron en París; incluso las anécdotas e historias que se cuentan sobre alguna de ellas son a menudo confundidas como historias sobre la otra.[17] El propio Vicente Rossi llega a proponer, ya en los años treinta, que fue en Río de Janeiro que las "damas" de la clase alta argentina, al ver danzar a la elite brasileña el maxixe, habrían decidido que ellas también podían bailar tango.[18] Esas confluencias entre tango y maxixe y el proceso de nacionalización del tango y del samba narran una historia posible de la nacionalización de una cultura latinoamericana y periférica, y su constitución como cultura nacional y moderna alrededor de los años treinta del siglo XX.

La comparación entre dos países se propone no sólo como una forma de evitar el excepcionalismo nacional por encontrar funciones semejantes en otro espacio nacional, sino que además permite percibir ciertos objetos que la concentración en tradiciones nacionales puede llegar a obturar: el rol del internacionalismo en la construcción de un símbolo nacional, la construcción en tránsito de ideas y propuestas estéticas, las funciones de la mirada del otro en la construcción de la identidad nacional. Esa mirada se propone también como una forma de evitar el esencialismo de las políticas de identidad que marcaron a ciertos estudios latinoamericanos de las tradiciones nacionales y especialmente al estudio de la música popular.[19]

No sólo hubo tangos y sambas de diversas connotaciones ideológicas y culturales en una misma etapa de esa cronología, sino que muchos de esos tangos y sambas se opusieron explícitamente a otras formas contemporáneas, constituyéndose en espacios privilegiados de disputas y polémicas. También en los años de 1930, por ejemplo, se desarrolla una documentada polémica entre Noel Rosa y Wilson Batista en torno de la antítesis malandro/otario y Borges discutía las diversas teorías sobre el origen del tango como una cuestión de legitimidad cultural.[20] En la misma época, dos estilos de orquestas diferentes, la de Canaro y la de Firpo, no sólo

coexistían, sino que incluso eran contratadas para trabajar en un mismo salón y así proporcionar al público una variedad en la ejecución de los tangos, que buscaba precisamente esa diversidad.[21] Aun en un momento determinado de esa cronología, tango y samba no sólo se constituyeron como formas de una intervención cultural, sino que generaron polémicas mayores que no se limitaron a la música sino que atravesaron a sus culturas. ¿Cuáles fueron las redes discursivas que se tejieron sobre estas formas para permitir que, pese a esas diferencias inasimilables, tango y samba pudieran sin embargo constituirse como formas representativas de toda una nación? ¿Cuáles fueron las estrategias ideadas para hacer de esas formas documentos de una cultura? ¿Cómo se ideó, en suma, la articulación de esas diferencias? ¿Cómo esas diferencias pudieron ser articuladas para construir un sentido de pertenencia a pesar de, aún teniendo en cuenta o partiendo de esas mismas diferencias? Esos conflictos culturales se inscriben en las formas con una ambivalencia fundamental cuyo estudio permite una visión compleja de las culturas argentina y brasileña.

La tradición de los estudios latinoamericanos –la mayor parte de las veces, para ser estrictos, sólo hispanoamericanos– creó un corpus de estudio del cual, a menudo, excluyó la investigación sobre la cultura brasileña por suponer en ella una diferencia radical –basándose para esto, sobre todo, en la diferencia en cuanto a la lengua y a su historia colonial–: ese gesto encerraba en sí mismo la condición de una supuesta homogeneidad que permitiera pensar un conjunto. Y hasta se podría decir que ese tipo de pensamiento privilegia cuestiones epistemológicas –qué se puede comparar– por sobre cuestiones políticas –qué necesita ser comparado–, como si la epistemología no estuviera ella misma teñida de ideología. La forzada incorporación contestataria del estudio sobre el Brasil dentro de esa tradición puede servir como una forma de abrir esos estudios para obligarlos a reflexionar sobre la diferencia.

Pero lo más importante de la comparación entre Brasil y la Argentina es que renueva la forma de leer la cultura latinoamericana. La dependencia de tradiciones culturales diferentes permite en la comparación entre los dos países aislar aquello que es característico, más que de una tradición cultural, de las problemáticas históricas, políticas y culturales e incluso formales

a las que esa tradición cultural ha sido sometida, y por lo tanto, poner también en discusión las formas en las que esas tradiciones nacionales han sido construidas. Su mayor eficacia, de cualquier manera, residirá en la posibilidad de concebir, a partir de objetos de estudio concretos, una cultura latinoamericana atravesada por la diferencia radical y pensar, sobre el inestable sostén de la diferencia, una historia común.

Tanto los estudios de área como la literatura comparada han recibido en los últimos años una serie de críticas que pueden ser leídas en conjunto como una marca del fundamento que ambas disciplinas han compartido: la de que existe un suelo común sobre el cual las diferencias no serían más que diferencias de grado, en una especie de espectrograma en el que sería posible organizar todas las culturas del mundo, aunque, como es obvio, en una escala jerárquica. Así, mientras los estudios de área habrían buscado la especificidad de ciertas áreas con una intención totalizante que ocultaba por detrás una forma de la nación potenciada a la región, las literaturas comparadas habrían estado preocupadas por mostrar también las similitudes entre distintas tradiciones nacionales, aun cuando esas tradiciones no pertenecieran a un área "común".[22]

A estas críticas en relación con el comparatismo se podrían agregar otras específicas cuando éste ha sido orientado hacia los estudios latinoamericanos: su búsqueda de la diferencia latinoamericana excesivamente dependiente de la reflexión sobre culturas locales teniendo en vista su carácter particular y único, habría hecho, en muchos casos, obturar las diferencias entre distintos contextos nacionales en pos de una teoría común. Si en algunos casos el mérito de esta teoría común –el caso de Ángel Rama con Transculturación narrativa en América latina– permitía disculpar los errores históricos –su visión, por ejemplo, del regionalismo brasileño–, lo cierto es que en otros casos menos honrosos los perjuicios han sido mayores que los méritos.

Esas críticas por separado a cada una de estas dos disciplinas en el caso de los estudios latinoamericanos pueden complejizarse aún más. En un artículo sobre la crítica literaria brasileña Antonio Candido propone una serie de argumentos que, como muchas de sus iluminaciones sobre el Brasil, pueden ser extendidos hacia otras

zonas de América Latina.[23] En ese trabajo, Candido ve a la crítica literaria brasileña marcada por un designio comparatista a lo largo de su historia: sea por la búsqueda de influencias y plagios, o como una herramienta para conceptualizar a la literatura brasileña, la actitud comparatista habría estado presente siempre en la crítica literaria brasileña.[24] Su argumento puede extenderse no sólo a otras zonas de América Latina sino también a otras disciplinas como la historia o la ciencia política latinoamericanista, la mayoría de las veces atravesadas fuertemente por la comparación con Europa. En sus comienzos y durante casi toda su historia, con raras excepciones, el pensamiento sobre América Latina se valió de esta comparación para construir la identidad latinoamericana.

En algunos casos, esa colaboración entre el comparatismo y los estudios latinoamericanos podría derivar en estudios que fueran objeto de una crítica doble: por la homogeneización de las diferencias (debida al latinoamericanismo) y por la dependencia de una noción de modelo central europeo (producto del comparatismo) del cual las culturas latinoamericanas serían una suerte de desvío.

Creo, sin embargo, que es posible utilizar ambas disciplinas como una forma de interrumpir esos designios identitarios y normativos. Quisiera pensar que es posible proponer una colaboración entre el comparatismo y el latinoamericanismo que pueda funcionar como una práctica contraidentitaria y contrahegemónica. Porque si bien el tango y el samba son pensados como símbolos nacionales, una comparación del modo en el que ambos fueron construidos como tales permite ver que no son simples “reflejos” de una identidad previamente constituida, sino cristalizaciones de complejos procesos de negociación de diferencias culturales. Y en ese sentido, un análisis de la genealogía cultural de esa cristalización permite desplazar la problemática de la identidad y de la diferencia por el estudio de la negociación de diferencias culturales, viendo en la nacionalización del tango y del samba –y, en un sentido más general, en el proceso de nacionalización de las culturas argentina y brasileña– un proceso complejo de disputas culturales.

NACIÓN Y MODERNIDAD

Hay una idea bastante común en las historias del tango y del samba que asevera una progresiva transformación desde sus oscuros orígenes en los arrabales de sus culturas hasta su canonización en las décadas de 1930 y 1940. Según estas historias, ese proceso habría sido posible porque el tango y el samba, junto con las culturas que les dieron origen, se habrían "civilizado". Hay una teleología modernista y evolucionista muy semejante en las historias tradicionales que estudian estas danzas y músicas desde un supuesto origen primitivo –más cercano "esencialmente" a la autenticidad de las clases bajas que produjeron estos sonidos– hacia una sofisticación mayor producida por la intervención de otras clases y la apropiación que éstas habrían hecho de los mismos. Varios trabajos de investigación han puesto en cuestión estas hipótesis, desde los estudios de Hermano Vianna que demuestran la participación de las elites en la conformación del samba aun antes de ese supuesto blanqueamiento, a los estudios musicológicos de Carlos Sandroni que demuestran que el samba que se canoniza con posterioridad a los años treinta es un samba con marcadas características musicales asociadas con la música africana o negra, más allá del origen étnico o social de sus compositores.[25]

Los sentidos construidos por los diversos discursos elaborados sobre el tango y el samba tampoco abonan esa hipótesis de su progresivo y lineal "saneamiento". En el trabajo que artistas e intelectuales argentinos y brasileños, inmersos en la modernización y las vanguardias de los años que van de 1920 a 1930 (Lima Barreto, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Manuel Gálvez, Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo) realizaron sobre el tango y el samba puede leerse una estrategia común, a pesar de sus diferenciadas manifestaciones: se trata de elaborar el carácter "primitivo" y sensual de esos productos como una marca de la modernidad más atildada. Esa misma característica que durante los primeros años había servido como prueba suficiente para imaginar operaciones de expulsión de esos bailes procaces (como

ocurre en los textos de Aluísio Azevedo o Leopoldo Lugones) es ahora resignificada como signo de modernidad. Aunque habría que decir que ese primitivismo ya no es el mismo, dado que en los años treinta va a connotar –por una serie de cuestiones nacionales e internacionales que este libro se propone investigar– simultáneamente lo nacional y lo moderno. A partir del análisis del tango y del samba podrá diseñarse una ambivalente coincidencia que los hará aparecer como productos anfibios, apuntando simultáneamente a lo nacional que vendría de un pasado "originario" y a lo moderno de una forma que ha tenido éxito en París y en los ambientes internacionales que dictan la moda y proponen formas de modernidad. La transformación de los sentidos de lo primitivo y su progresiva asociación con rasgos modernos, el carácter contingente del primitivismo y su funcionalidad para una cultura latinoamericana en la construcción de una modernidad particular es lo que se lee al reconstruir la red de sentidos culturales que se le adjudicaron al tango y al samba.

En cuadros y dibujos de Emiliano Di Cavalcanti, Emilio Pettoruti o Cecília Meireles puede leerse una extraña combinación de lenguajes artísticos vanguardistas y un retorno a visualidades regionalistas. Operación de distanciamiento de la representación costumbrista y realista que había predominado durante el siglo XIX, la mezcla de elementos aparentemente contradictorios –un lenguaje moderno de vanguardia y la insistencia en la representación de una forma nacional y primitiva– fue su manifestación más clara.

La industria cinematográfica tendrá una importancia decisiva en esa simultánea asociación del tango y del samba con lo nacional y lo moderno. El primer largometraje argentino (Tango, de Luis Moglia Barth) escoge como tema el mundo del arrabal y del tango para establecer en el cine –que en la época puede ser considerado como epítome de lo moderno– una tradición nacional, la del filme de tango. También el samba va a ser central en la creación de una tradición cinematográfica brasileña, la del filme de carnaval. Muchos de los primeros filmes argentinos y brasileños tomaron al tango y al samba –sus historias y sus mundos, sus personajes típicos– como inspiración. La continuidad entre el mundo de la música popular y el del cine, en ese cine primitivo, es tersa y fácil: músicos, cantores y letristas transitan frecuentemente entre uno y

otro mundo, convirtiéndose en actores, escenógrafos, guionistas o directores de cine. Figuras de una modernidad alternativa o, como en el título del libro de Francisco Foot Hardmann, metáforas de "a modernidade na selva", estas problemáticas van a atravesar los filmes de Carlos Gardel y de Carmen Miranda. Paso importante en la nacionalización del tango y del samba, estas producciones narran también a su manera una posible historia de cada uno de ellos.

Esa coincidencia tal vez paradójica o contradictoria de lo primitivo y lo moderno se entiende al recordar que en América Latina la modernización no sólo coincide temporalmente con un momento fuerte de nacionalización de sus culturas, sino que se identifica con ese proceso nacionalizador. La conversión del tango y del samba en símbolos de una identidad nacional es una figura de la nacionalización de las culturas argentina y brasileña y, además, de cuánto este proceso estuvo entrelazado con la modernización de estas culturas. Este libro investiga las dos caras de esa transformación: la primitiva y la moderna y cómo ambas llegan a confluir.

1 La anécdota figura en José Tinhorão, Pequena História da Música Popular. Da Modinha a Canção de protesto (Petrópolis, Vozes, 1975, pp. 76 y 77), que, por cierto, relata otras anécdotas sobre la relación entre el tango y el samba con algunos errores verificables desde la historia del tango. Por ejemplo, menciona, citando un artículo periodístico de Álvaro Moreyra, que Jean Richepin habría dado una conferencia en la Academia Francesa sobre el maxixe y luego escrito una comedia sobre el tema. Guillermo Gasio publicó la conferencia y la obra de teatro en Jean Richepin y el tango argentino (Buenos Aires, Corregidor, 1999), y, si bien la conferencia no explicita si se trata de un tango argentino o brasileño, su referencia a mundos gauchescos hacen más posible identificarlo con el tango argentino. Jean Richepin fue un escritor francés nacido en Argelia. Luego de algunos años de vivir como "aventurero", publicó en 1876 un largo poema, Chanson des gueux, exaltando la poesía de los vagabundos. Ese poema, en varios sentidos cercano a la poésie maudite, muestra el conocimiento de Richepin del argot. El libro fue censurado por considerarse que incitaba al vicio y al crimen, y

Richepin mismo condenado a un mes en prisión. En 1908, sin embargo, Richepin fue nombrado miembro de la Académie Française, y es en su calidad de académicien que en 1913 dio la conferencia "À propos du tango". Aunque en la historia del tango argentino la anécdota de Richepin figura como ejemplo de la importancia que los productos culturales argentinos adquieren en el exterior –especialmente en París, también capital de la modernidad cultural–, el rescate del tango que él lleva a cabo se sostiene en un argumento retóricamente irrebatible en el contexto de la Académie: "Y para concluir –dice Richepin– ¿qué importa, en suma, el origen extranjero y popular de una danza? [...] Nosotros afrancesamos todo, y la danza que nos gusta bailar se hace francesa". Véase Guillermo Gasio, Jean Richepin..., op. cit., p. 63.

2 En Feitiço Decente, Carlos Sandroni realiza un análisis de la base rítmica de las primeras composiciones a ser llamadas tango, maxixe y samba, encontrando en todas ellas un patrón rítmico que denomina "paradigma del tresillo" que se diferencia del patrón rítmico europeo y que investigadores brasileños y de otras tradiciones han asociado fuertemente con la música de origen africano. Su característica principal es el uso de la síncopa, que a su vez se asocia culturalmente en la danza con los "requebros" de la mulata y que en el tango puede asociarse con sus "cortes y quebradas". Véase Carlos Sandroni, Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930), Río de Janeiro, Jorge Zahar y ufrj, 2001, especialmente el apartado "Premissas Musicais", pp. 19-38. Desde ya, lo que se conoce como tango argentino alrededor de la década de 1920 en Brasil es diferente al tango brasileño, y precisamente por esa razón se distinguen por el agregado del gentilicio que, en la Argentina, sería concebido como una redundancia.

Ernesto Nazareth escribió varios tangos brasileños, entre ellos "Bambino" y "Espalhafatoso". Alexandre Levy escribió un "Tango brasileiro" y un "Samba". El ingreso a la música semierudita de Nazareth, según cuenta Mário de Andrade, parece no haber sido demasiado fácil: "La primera vez que este compositor de tangos tuvo la honra de figurar en un concierto, por iniciativa de Luciano Gallet, fue necesaria la intervención de la policía. Había mucha gente indignadísima contra aquella 'música baja' que osaba cantar

debajo del techo del Instituto Nacional de Música". Véase Mário de Andrade, Musica, doce musica, en Obras Completas, vol. vii, San Pablo, Livraria Martins, 1963, p. 319.

3 Carlos Sandroni y Vicente Rossi coinciden en remontar ambas músicas a ese tronco común. Véanse Carlos Sandroni, op. cit., y Vicente Rossi, Cosas de negros, Buenos Aires, Taurus, 2001. Según Mário de Andrade, las similitudes entre el tango brasilero y lo que los argentinos y uruguayos llaman tango tiene que ver con la mutua procedencia de esos géneros de la habanera cubana. Véase Mário de Andrade, Música, doce Música, San Pablo, Martins, 1963, p. 125. Esa hipótesis es sin embargo cuestionada por José Ramos Tinhorão, quien considera que la influencia de la habanera fue exclusiva de los tangos de Ernesto de Nazareth y no del maxixe en general, concluyendo que, "en realidad, no hubo una creación, sino dos creaciones: una popular –la del maxixe surgido de a poco, en el área de los músicos de choros, como síntesis de una forma de acompañar un estilo de danza rápida– y otra semierudita –la del tango de Ernesto de Nazareth, compuesto para piano con requintes de virtuosismo técnico, y posiblemente influenciado por la habanera, siempre más aprovechada por los músicos eruditos que por el maxixe nacional". Véase José Tinhorão, op. cit., p. 67.

El músico más representativo de esta cercanía que será borrada con el correr de los años es Lupicínio Rodrigues, cantor gaúcho (del Sur del Brasil) que compuso indistintamente sambas y tangos. El primer samba carioca es "Pelo Telefone", de Donga y Almeida, de 1917, y fue registrado con el título de "samba maxixe". Para muchos estudiosos, esta composición no sería sino un maxixe puro, y, sin dudas, es claramente diferente –así como el resto de los primeros sambas que se componen durante la década del veinte– al samba que se hará famoso durante la década del treinta –lo que Sandroni llama "el paradigma Estácio", en referencia al barrio carioca que fue su cuna. Según Peter Fryer, sin embargo, ésta no habría sido la primera música a ser grabada con el nombre de samba, ya que antes habían sido grabadas con este nombre "Brasilianas", tocadas al piano por João Gualdo Ribeiro, en 1910 y Urubu Malandro, en 1914. Véase Peter Fryer, Rythms of Resistance. African Musical Heritage in Brazil, Hannover, Wesleyan University Press, 2000, p. 156.

4 Véase Caetano Veloso, Fina Estampa ao Vivo, Polygram Latino, 1995.

5 El disco incluye un tema de Luiz Melodía, “Fadas”, dedicado a Astor Piazzolla.

6 Se ha estudiado con detenimiento y lucidez las transformaciones del samba durante la época de Getúlio Vargas. El estudio de los usos políticos del tango no ha sido tan sistemático, pero intuiciones impresionistas sobre esta problemática atraviesan casi todos los estudios del tango. Véase para el caso del samba Maria Isaura Pereira de Queiroz, Carnaval Brasileiro. O vivido e o mito, San Pablo, Brasiliense, 1992; y, para el mejor estudio del tango en ese sentido, Emilio de Ípola, “El tango en sus márgenes”, en Punto de Vista, año viii, núm. 25, Buenos Aires, diciembre de 1985.

7 No sólo el tango y el samba versan sobre su propio mundo del arrabal, del morro, del compadrito y del malandro, sino que es posible identificar una gran cantidad de tangos sobre el tango y sambas sobre el samba. También existen los sambas que parodian al tango, como “O pesado 13”, sobre “El penado 14”.

8 También otros géneros musicales citaron o parodiaron el tango y el samba, como Le boeuf sur le toit, de Darius Milhaud, quien también compuso tangos, o Tango de Stravinsky, por citar los más conocidos.

9 Theodor Adorno, “Some Ideas on the Sociology of Music”, en Sound Figures, trad. ingl. de Rodney Livingstone, Stanford, Stanford University Press, 1999.

10 Y, en el caso del tango, fue y ha sido pensado como representante de otra identidad nacional, la uruguaya.

11 Josefina Ludmer fue la primera crítica argentina en llamar la atención sobre la importancia de la categoría de uso en una crítica cultural, y en elaborar una definición de la misma sumamente inspiradora. Véase Josefina Ludmer, El género gauchesco. Un tratado sobre la patria, Buenos Aires, Perfil, 2000.

12 Dicen David Lloyd y Paul Thomas: “La cultura produce el

terreno de consenso para la forma estatal de la democracia representativa al retirar la disposición formal o representativa en cada individuo a partir de la particularidad concreta de cada persona". Véase Culture and the State, Londres, Routledge, 1997, pp. 14 y 15. Siguiendo una tradición de larga data en el pensamiento inglés que se remonta a Mathew Arnold –el mismo título de Lloyd y Thomas evoca el título del influyente ensayo de Mathew Arnold, Culture and Anarchy–, estos autores consideran que la cultura cumple el rol de formar ciudadanos para Estados determinados. Mientras la función del Estado consiste en mediar los conflictos entre los diferentes grupos de intereses, la función de la cultura sería interpelar a los individuos en la disposición a la reflexión desinteresada que hace la mediación del estado posible. Es claro que el punto de partida de estos teóricos es Raymond Williams, a quien sin embargo critican. Su posición contra la idea de Williams de que la cultura sería un "elemento disidente" los lleva a postular una visión opuesta de la cultura, en donde su homogeneidad en tanto instrumento del Estado parece ubicar a ésta en una visión excesivamente determinista.

13 La clásica e influyente bibliografía sobre el concepto es de Eric Hobsbawm y Terence Ranger, The Invention of Tradition, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 [trad. esp.: La invención de la tradición, Barcelona, Crítica, 2002]. Hacia el final de "Mass-producing traditions: Europe, 1870-1914", sin embargo, Eric Hobsbawm plantea la posibilidad de estudiar el tango como un episodio de invención de una tradición y como una cuestión abierta a debate.

14 En Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil (Durham, Duke University Press, 2004), Brian McCann, a partir de una hipótesis muy fuerte de incidencia de la radio en la nacionalización del samba –incontestable–, analiza su nacionalización a partir de un interesantísimo estudio y análisis de los programas de radio que llevaron a esa generalización del samba. Sin duda, la radio generaliza el samba, pero no lo convierte en "nacional". La nacionalización en el sentido de condensación de un sentido de lo nacional adjudicado al tango y al samba trasciende la influencia de la radio, aunque ésta sea su condición técnica. Para la "declinación" del tango durante las décadas de 1940 y de 1950,

véase Emilio de Ípola, “El tango en sus márgenes”, op. cit.

15 El mejor, y del que me hubiera encantado ser testigo: Carmen Miranda, en su primera gira por Buenos Aires en 1931, canta samba en el teatro Broadway junto a Chico Alves y Mário Reis, haciendo las funciones de las 18:30 y de las 23:30; Gardel hacía por entonces, en el mismo teatro, la función de las 21. Véase Ruy Castro, Carmen. Uma biografia, San Pablo, Companhia das Letras, 2005, p. 71.

16 José Ramos Tinhorão cita, en Pequena História da Música Popular, una versión un tanto diferente de estas cuartetas insertas dentro de una composición mayor, de la cual desaparece el tango. Véase op. cit., p. 69.

17 José Ramos Tinhorão cita un artículo publicado por Álvaro Moreyra en la revista Fon Fon del 4 de abril de 1914 (año 8, núm. 14) en el que se hace referencia a una canción popular francesa:

“C’est sous le ciel de l’Argentine / où la femme est toujours divine / qu’aux sons de musiques câlines / on dance le Tango…/ Dans le pays brésilien / La Maxixe on dance…”.

[Es bajo el cielo de la Argentina / donde la mujer es siempre divina / que al sonido de músicas cariñosas / se baila el Tango… / En el país brasileño / es el maxixe lo que se baila…]

Pequena História..., op. cit., p. 77.

18 Vicente Rossi, Cosas de negros, op. cit., p. 156.

19 Véase Simon Frith, Performing Rites. On the Value of Popular Music, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 269 y 270.

20 Cláudia de Matos, Acertei no Milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1982; Jorge Luis Borges, Evaristo Carriego, Buenos Aires, Gleizer, 1930.

21 La diferencia entre los estilos musicales de las orquestas de Firpo y Canaro dieron origen a dos modalidades de ejecución del tango de marcado contraste, que desde entonces se llamaron tendencia tradicional y tendencia evolucionista. El estilo de Firpo se caracterizó por una forma de expresión esencialmente melódica,

mientras que el de Canaro presenta una marcada acentuación rítmica. Según Luis Adolfo Sierra: “En Francisco Canaro existió siempre cierta inalterable despreocupación por los recursos orquestales de carácter armónico; imprimió a los conjuntos de su dirección una modalidad de marcada acentuación rítmica, aunque de más densa sonoridad y menor rapidez tiempista que la del tango primitivo; artífice indiscutido de lo que se conoce como marcación cuadrada, sacrificando incluso el sentido cantable de la melodía; todo lo cual dentro de una concepción de tango esencialmente bailable, rectificada ya la inicial división rítmica del dos por cuatro (nomenclatura errónea que todavía prevalece en la literatura sobre el tango) por la correcta marcación de cuatro por ocho. En Roberto Firpo, por el contrario, predominó siempre una decidida tendencia hacia formas de expresión esencialmente melódicas; a su inquietud renovadora y esteticista se debió la incorporación definitiva del piano en las orquestas de tango; introdujo el tratamiento de una base rítmica sólida, flexible, ágil y mullida, de acentuación pausada cuidando celosamente el equilibrio sonoro sin estridencias ni recursos efectistas y antimusicales; especial atención en el manejo atildado de los matices, sobre la base de sutiles intenciones de impecable buen gusto; preeminencia de las cuerdas cantantes y del ligado de los sonidos; imagen, por último, de la orquesta con permanente atmósfera de compacta sonoridad, aunque perfectamente apta para la danza”. Historia de la orquesta típica, Buenos Aires, Corregidor, 1997, p. 74.

22 El comparatismo ha sido criticado como una herramienta que ha supuesto una noción de modelo central europeo, sobre todo en la literatura comparada, surgida en los años de la posguerra con los exiliados europeos en los Estados Unidos; pero asimismo en los estudios sobre las modernidades alternativas, que también tomaron por origen un modelo europeo del cual las supuestas modernidades alternativas habrían sido una suerte de desvío –ni qué decir cuánto de esto puede aplicarse además al estudio de las vanguardias o modernismos latinoamericanos, cuando no a los romanticismos, naturalismos, etc.–. Una de las últimas manifestaciones de esta polémica ha tenido lugar a partir del proyecto de Franco Moretti de realizar una historia universal de la novela, con su nuevo Center for the Study of the Novel en la Universidad de Stanford, que se propone realizar un relevamiento del funcionamiento de la novela a

lo largo y ancho del mundo a partir de las investigaciones de críticos de cada una de las tradiciones nacionales que proporcionarían algo así como la "materia prima" –o funcionarían un poco como los informantes nativos– para que el teórico (Moretti, o cualquier teórico centrado en una universidad con los recursos necesarios, obviamente norteamericana o europea) realice a partir de ese material una "teoría general de la novela". Véanse Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", en New Left Review, núm 1, 2000, pp. 54-68; Jonathan Arac, "Anglo-Globalism?", en New Left Review, julio-agosto de 2002 y Gayatri Spivak, Death of a Discipline, Nueva York, Columbia University Press, 2003, entre otros. La revista New Left Review publicó varios otros artículos que construyen esta polémica.

Los estudios de área, por otro lado, fueron cuestionados en una de sus nociones fundamentales, la de que el mundo pueda ser dividido en áreas homogéneas y, sobre todo, por tratarse de un tipo de pensamiento que, al concentrarse en entidades contenidas en sí mismas, obturaba la reflexión sobre los tránsitos y los movimientos entre esas áreas, constitutivos también de formas culturales y de problemáticas que los estudios de área habrían impedido pensar por su propia estructuración epistemológica.

23 A pesar de haber reflexionado mucho más, además de la literatura brasileña, sobre la literatura europea que sobre la literatura latinoamericana, el pensamiento de Candido resulta fundamental para la construcción de un pensamiento sobre las literaturas latinoamericanas. Véase Adriana Amante y Florencia Garramuño, "Partir de Candido", en Raúl Antelo (comp.), Antonio Candido y los estudios latinoamericanos, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 2001.

24 Antonio Candido, "Literatura Comparada", en Recortes, San Pablo, Companhia das Letras, 1996.

25 Véase Carlos Sandroni, op. cit., y Hermano Vianna, O Mistério do Samba, Río de Janeiro, Jorge Zahar y ufrj, 1995.

PRIMERA PARTE

PRIMITIVISMOS

1. LA PARÁBOLA DEL PRIMITIVISMO

LIMPIEZA Y BLANQUEAMIENTO

Los sentidos de lo primitivo que se le fueron adjudicando al tango y al samba no sólo son cambiantes: constructos ambivalentes cuando no resultado de una fuerte condensación simbólica, sus espirales de sentido tienen múltiples entradas. El primitivismo adjudicado al tango y al samba en el siglo XIX contiene una fuerte carga negativa: sinónimo de salvaje en su sentido más denigratorio, primitivo es en muchos textos y representaciones iconográficas del siglo XIX un dispositivo para aislar, quebrar y romper un tejido cultural extirpando de él aquello que se considera, siempre a partir de una serie de metáforas relacionadas con el discurso científico heredado del positivismo, una "enfermedad" para la nación. Cuando se lee el tango y el samba según estas coordenadas, se tiende sobre todo a asociarlos con un modo de pensar un cierto tipo de comunidad –y tanto el tango como el samba primitivos son vistos a partir de esta función casi de rito comunitario– que se opone, a menudo, a la comunidad de la nación.[1]

Sin embargo, también en esas representaciones negativas se trasluce una cierta fascinación por lo primitivo que no será difícil convertir unos años más tarde en la base de un autoexotismo que cumplirá funciones fundamentales en la construcción de una cultura nacional. En ese otro extremo, el primitivismo asociado al tango y al samba se enmarca en coordenadas de significación opuestas: frente a su asociación con lo salvaje, ahora se recubre de afinidades con lo moderno; frente a su extranjería, sobre él ahora se predican caracteres nacionales.

Por el momento no interesa tanto concentrarse en cada uno de esos momentos del primitivismo, sino en algunos de los dispositivos por los cuales se produce la transformación de uno al otro polo de esa mutación de sentidos; perseguir algunas de las operaciones por las cuales el régimen de visibilidad de lo primitivo varía de una constelación histórica de sentido a otra, e intentar explicar por qué los sentidos de lo primitivo para una cultura latinoamericana

entrañan hacia fines del siglo XIX una serie de ambivalencias irresueltas que van luego a ser utilizadas como una forma de construir lo “moderno” y lo “nacional”.

Es posible describir una parábola desde ese impulso de expulsión del primitivo salvaje y exótico que no se reconoce como propio hacia un primitivismo formalmente concebido como afín a lo moderno y símbolo de una identidad nacional. Esa parábola no sólo habla de la contingencia de lo primitivo y de –como señaló Marjorie Perloff– la existencia de múltiples y diversos primitivismos.[2] En tanto la recuperación del primitivo se produce a partir de operaciones que combinan significados modernos y nacionales y, sobre todo, que revelan a la identidad nacional como una demanda de neto contenido moderno, esa parábola también describe una coincidencia y confluencia de dispositivos de modernización y nacionalización en las culturas latinoamericanas que resulta interesante perseguir. El trayecto desde la exotización de la nación hacia la nacionalización de lo “exótico” no resulta una operación inmediata ni simple.

Un poema irónico publicado en 1913 en la revista argentina P.B.T. describe las características primitivas del tango asociándolas a sus posibles orígenes africanos. Dice así:

En Francia lo han transformado

y lo llaman le tango

puede ser que allí resulte

digno de Madame Argot

que era capaz de bailarse

la Marcha de Ituzaingó

Richepin ha defendido

hasta en la Academia el tango

(para mí que está chiflado

desde la punta hasta el mango).

¡Dejad que bailen el tango

donde ha nacido: en el Congo!

El poema exhibe una serie de rasgos que, en la definición del tango como música primitiva, incorpora algunos de los problemas planteados por ese primer primitivismo de connotaciones negativas. Si por su posición en los versos y por la rima, tango aparece asociado a mango (palabra del lunfardo) y Congo –realizando una confluencia entre la supuesta africanía de la música y el mundo del delito representado por el lunfardo en ese momento–,[3] por el otro, el baile se asocia simultáneamente a lo extranjero y francés donde se ha producido su transformación (la rima es aquí con Argot) y con el fuerte contenido nacional y militar de la Marcha de Ituzaingó.[4]

Una de las tantas genealogías del tango, tal vez mejor representada por el ensayo del uruguayo Vicente Rossi titulado Cosas de negros, propone efectivamente como origen del tango los candombes de los afroargentinos y afrouruguayos hacia fines del siglo XIX. Y siempre esa africanía es aludida simultáneamente como prueba del carácter no nacional –no "argentino"– de esa música. Antonio Chiappe –uno de los primeros bandoneonistas– señalaba en un reportaje publicado en La Razón en 1919:

El tango no es tampoco nuestro, sólo nos pertenecen los nuevos cortes que se le da al bailarlo, pues bien sabe todo el mundo que este es un baile de negros. En África se bailaba entre tribus de diferentes figuras y existía el tango mexicano, el cubano y el brasileño que éstos denominaban "Condesa", "Pasa mi sargento". ¿Y quién no recuerda, de los de mis tiempos, aquellas sociedades de candombes?

Al ritmo del tambor y de otros instrumentos iban adelante con

requiebros y meneos los negros ejecutando al compás de esta música el tiempo del tango.[5]

La oscilación entre una representación caricaturesca y cómica, así como fuertemente denigratoria, de este origen primitivo del tango y su representación iconográfica atravesada por un claro impulso modernizador es evidente si se contrasta un afiche publicado en 1890 sobre el tango y cualquiera de los cuadros de Pedro Figari sobre el candombe.

Negros bailando

Fuente: La Ilustración Argentina, núm. 33, 30 de Noviembre de 1882.[6]

Mientras en el afiche los rasgos simiescos, con sus posturas

animalizadas, acentúan el costado salvaje del primitivismo –y el trazo rápido caricatural apunta además a una representación con intenciones simultáneamente cómicas y críticas–, en los cuadros de Figari sobre el candombe aparecen algunas operaciones que serán pensadas como sostén para la construcción de un lenguaje nacional, y por esas mismas razones recuperadas por la vanguardia martinfierrista. Los acentuados rasgos primitivistas de estos cuadros tanto en la elección del tema como en su tratamiento material –la insistencia de colores primarios, el dibujo asociado al fauvismo, el tratamiento de la superficie– no sólo subrayan el significado primitivista asociado al origen del tango, sino que también inauguran una polémica sobre el arte nacional –cuáles deben ser sus temas, cuáles sus materiales– que recorrerá las primeras décadas del siglo XX argentino.[7]

Las operaciones de Figari son útiles para la vanguardia: al referir el candombe –sostenido "origen" del tango– al "pasado de la patria", esas operaciones evidencian además la posibilidad de establecer una genealogía criollista del tango de la cual Jorge Luis Borges –en varios de sus textos– será su patrocinador más conspicuo. Al retomar esa "genealogía", los textos de Borges sobre el tango describen una recuperación del pasado de los tangos primitivos que permite realizar –en ese mismo gesto– un borramiento de la participación de la inmigración en la composición de los tangos más contemporáneos –que Borges rechaza–, a la que se ve como agente de corrupción de una música "primitiva" auténtica, e inventar así un pasado criollo para el tango.[8]

Aunque la herencia africana juega un rol radicalmente diferente en el imaginario cultural brasileño actual –particularmente luego del proceso de reevaluación de la herencia africana del cual Gilberto Freyre es uno de sus representantes más paradigmáticos–,[9] hacia fines del siglo XIX las cosas eran bastante diferentes. Como los intelectuales argentinos, los miembros de la elite brasileña también eran fuertemente reacios a considerar la herencia africana como parte de la tradición nacional brasileña.[10] La visión del samba bahiano y otras formas de música popular que entrarán en el proceso de formación del samba urbano carioca se sostiene sobre un discurso que asocia la descendencia africana con ideas de primitivismo salvaje y sensual, visto no sólo como negativo sino con

un fuerte sentido de peligrosidad para la conformación de una identidad nacional. Evidentemente, este pensamiento es una reverberación del pensamiento brasileño de corte positivista que ve en la población africana la amenaza para la constitución de una identidad nacional "sana", que tan bien analizó Roberto Ventura en su Estilo Tropical. Considerado como africano y salvaje, el samba es también rechazado como una forma que no puede representar a la nación. Rui Barbosa, entonces ministro brasileño, se quejaba en el Senado de haber escuchado un cortajaca, hermano del samba, en una recepción nacional en el Palacio Presidencial: "Pero el cortajaca, del que oí hablar hace mucho tiempo, ¿qué es, Sr. Presidente? La más baja, la más chula, la más grosera de todas las danzas salvajes, la hermana gemela del batuque, del catereté y del samba".[11]

Sin embargo, el mismo Rui Barbosa participaba de las reuniones de la bohemia carioca donde el samba pasaba en esos mismos momentos por el proceso de transformación que lo va a convertir, a mediados de los años treinta, en un símbolo nacional.[12] Hay en Rui Barbosa una actitud ambivalente, de aprecio del samba en tanto diversión personal, privada, pero de rechazo en cuanto a su capacidad de representar a la nación brasileña.

La percepción de Enrique Rodríguez Larreta –entonces embajador argentino en París– sobre el tango es semejante:

El tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables. No veo diferencia alguna entre el tango que se baila en las academias elegantes de París y el que se baila en los bajos centros nocturnos de Buenos Aires.[13]

La coincidencia entre los vericuetos de estos discursos, la construcción de un régimen de visibilidad para lo primitivo constituido como algo salvaje, sensual, y peligroso, exhibe al

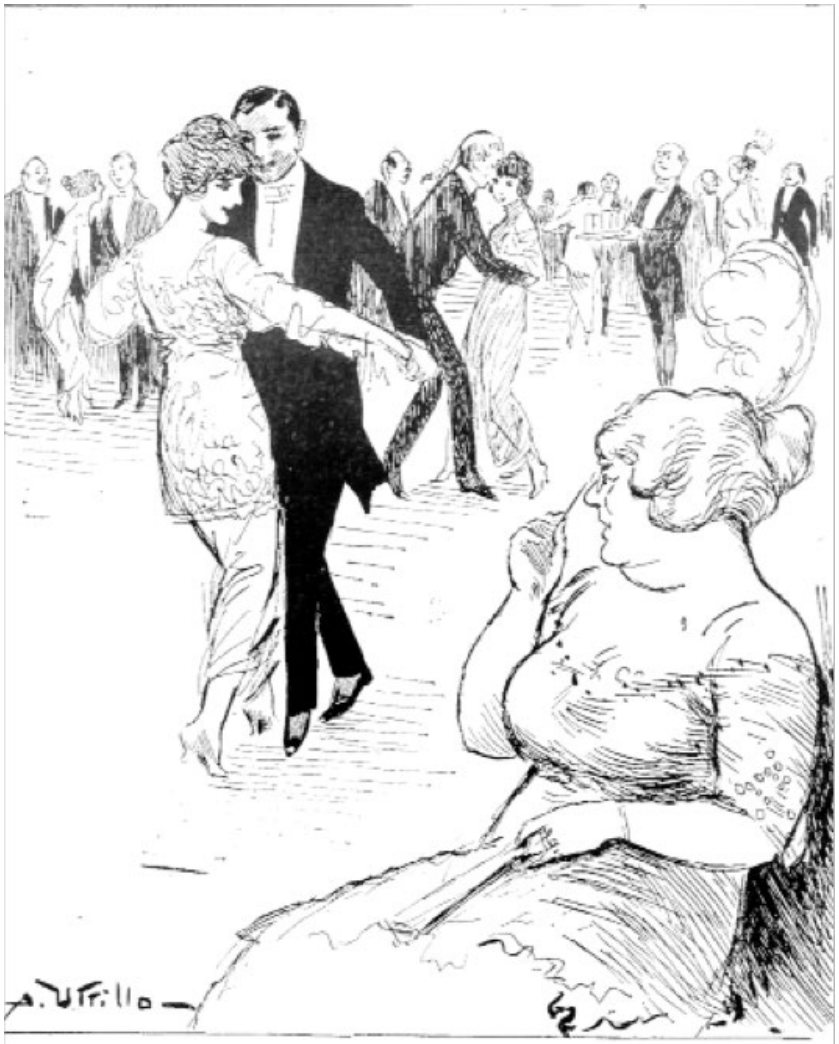
primitivismo argentino y brasileño de fines del siglo XIX y comienzos del XX como un régimen de significados que parece dificultar la construcción de una cultura nacional. Las condiciones históricas de un proceso de construcción nacional pautado por la internalización de la mirada europea para observar la propia cultura y los productos nacionales muestra en la construcción cultural del tango y del samba una verdadera aporía: ¿cómo construir una cultura nacional y moderna a partir de una serie de productos y visiones que no se corresponden con las demandas de la modernidad europea? De 1880 a 1930, la figuración del tango y del samba en las culturas argentina y brasileña narra a su manera en qué consistió el proceso de “nacionalización” de estas culturas.

GRIETAS DEL DISCURSO CIVILIZATORIO

La parábola del tango y del samba, originariamente despreciados por su primitivismo y luego aceptados y convertidos en símbolos nacionales, claramente contradice la idea de una cultura que es completamente "civilizada" y "moderna". Y ésta es precisamente la imagen que Brasil y la Argentina estaban intentando construir durante las mismas décadas durante las cuales el tango y el samba se identifican con una identidad nacional. Si la modernización implicaba la introducción de nuevas tecnologías y nuevas formas de vida y, a menudo, era comprendida como una imitación de Europa, la consagración de una forma popular del pasado, "primitiva" y "salvaje", como símbolo nacional iba sin dudas a representar un grave problema para el discurso de la modernización. ¿Cómo es que tango y samba, considerados salvajes y primitivos, pueden convertirse en símbolos de una identidad nacional precisamente en el momento en que ambos países están luchando por mostrar al mundo una identidad "moderna"?

Uno de los primeros dispositivos que pueden leerse en esta transformación de los sentidos de lo primitivo es el dispositivo civilizador: tango y samba, acompañando a la modernización de las propias culturas nacionales de las cuales son producto, habrían ido sofisticándose y puliendo sus costados más primitivos, luego de ser sometidos a un proceso de limpieza y modernización. Así, habría habido un tango y un samba originarios, exóticos, con fuertes características africanas –obviamente más pronunciadas en el samba, pero también, según muchas genealogías, presentes en el tango primitivo– y populares, que a través de la historia se habrían ido "sofisticando" mediante su mestizaje con otras formas musicales y por la intervención de compositores de clase media y de la elite.[14] Una de las posibilidades de negociar las ambivalencias que el discurso de la modernización representaba para la nacionalización del tango y del samba fue concebirlos como formas que habían logrado civilizarse y modernizarse.

Una publicidad que aparece también en P.B.T., en 1914, pinta al tango desde esta nueva perspectiva. El aviso consiste en un dibujo de un salón de baile lleno de jóvenes bailando el tango, y una señora mayor sentada en el margen, observando a los bailarines.



EL TANGO DE SALÓN

La mayoría de los bailes que se usan hoy en los ...lones aristocráticos, son de origen popular y no ...cos primitivamente bárbaros y salvajes.

El vals, por ejemplo, el prototipo eterno de las ...anzas universales, es genuino de las antiguas razas ...candinavas, que lo bailaban en sus bacanales y en ...tado de embriaguez, degenerando las más de las ...ces en actos lecenciosos.

La polca es un baile de origen polaco, absoluta...ente popular, como la chacona del siglo VII, que ...ego degeneró en la mazurca, la varsoviana, etc., ...olidos hoy de nuestros "carneta comme il faut".

Ahora, el "cake-walk", la "matchicha", la "dum... del oso", etc., llevan en sus mismos nombres y ... sus modalidades simiescas, el sello más expresivo ... su genealogía, y en cuanto a nuestro tango, di...ícilmente se podrá encontrar nada que exprese su procedencia plebeya, como su designación onomatopéyica y el quebrajeo lascivo de sus movimientos.

Pero el tango ha hecho su evolución, y así como primitivamente fué de la exclusividad de las gentes de baja estofa, que no se lavaban la cara ni las manos — que es el A B C de la limpieza — sino que Paseras Florida, hoy impera en los salones bajosos es bailado por gente que se baña y se lava con riquísimo jabón Reuter, cuya sugerente influencia ha transmutido al tango, así como ese lánguido y pegajoso abandono que lo distingue, un delicioso movimiento de "glissage", en que parece que el mismo jabón Reuter tuviera una inmediata participación.

Y vean ustedes cómo el tango decente y el inestimable jabón Reuter tienen sus puntos de contacto, cosa en que no hubieran pensado jamás los que se preparon a leer estas líneas.

El epígrafe dice:

La mayoría de los bailes que se usan hoy en los salones aristocráticos, son de origen popular y no pocos primitivamente bárbaros y salvajes [...]. Pero el tango ha hecho su evolución, y así como primitivamente fue de la exclusividad de las gentes de baja estofa, que no se lavaban la cara ni las manos –que es el ABC de la limpieza– sino por Pascua Florida, hoy impera en los salones lujosos y es bailado por gente que se baña y se lava con riquísimo jabón Reuter, cuya sugerente influencia ha transmitido al tango, así como ese lánguido y poético abandono que lo distingue, un delicioso movimiento de "glissage", en que parece que el mismo jabón Reuter tuviera una inmediata participación.[15]

Se trata de una publicidad de un producto típicamente asociado con la modernidad, el jabón de tocador, que entra en el mercado argentino en las primeras décadas del siglo XX.[16] Este símbolo de la modernidad aquí es asociado al tango, baile del pasado que se ha convertido en moda.

El dibujo está muy claramente enmarcado por la señora mayor sentada en el margen, afuera del salón danzante. Sentada de frente a la audiencia, su rostro está sin embargo girado hacia el espacio del salón. Es evidentemente mayor que los bailarines, y su rostro no parece compartir la alegría de los jóvenes. El marco del dibujo se continúa por otra figura, ubicada en el mismo eje lineal, otra mujer mayor con plumas en su cabeza, que tampoco está bailando. Los bailarines son jóvenes; el público, viejo. La actitud de sospecha de estas mujeres mayores –por su edad, más cercanas al pasado impúdico del tango– frente a esa supuesta "civilización" funciona como un margen que no puede incorporarse dentro de la historia de la modernización del tango. La representación de ese pasado como marco del proceso civilizatorio del tango insiste como una forma de recordar el primitivismo del mismo. El movimiento del dibujo se ve a su vez reproducido también en el texto: mientras propone el origen primitivo de estas danzas modernas, ellas mismas conservarían junto a esos rasgos modernos algunos rasgos

primitivos marcados en el texto negativamente: “Ahora el cake-walk, la matchicha, la danza del oso, etc., llevan en sus mismos nombres y modalidades simiescas, el sello más expresivo de su genealogía, y en cuanto a nuestro tango, difícilmente se podrá encontrar nada que exprese su procedencia plebeya como su denominación onomástica y el quebrajeo lascivo de sus movimientos”.[17]

En el aviso de P.B.T. el tango es literalmente limpiado por el jabón con el que se asocia. La misma contemporaneidad de este aviso con las cuartetas analizadas unas páginas atrás –apenas un año los separa– habla de esta coexistencia entre la limpieza –la civilización– y la suciedad –su barbarie y procacidad– del tango. En ese sentido, habría un cierto carácter resistente del primitivismo que ningún discurso civilizatorio parece poder disolver.

Hay una historia similar en la evolución del samba ligada a la modernización y a la civilización. H. Dias da Cruz lo relata así: “Aquel tipo clásico, de pantalones largos y enteros, de tacón de madera y sombrero ladeado, desapareció. Se civilizó. En lugar del pañuelo, la corbata. Ya no se sienta más afuera de su barraca a componer sambas. Viene a la Avenida. Los hace en la mesa del bar Nice. Usa ropas de buen sastre”.[18]

O en la clarísima asociación del samba y la modernización de la cultura brasileña presente en el argumento de José Ramos Tinhorão:

Los géneros de música urbana reconocidos como típicamente cariocas –el samba y la marcha– surgieron y se fijaron en el período de 60 años que va de 1870 (cuando la decadencia del café en el valle del Paraíba comienza a liberar la mano de obra esclava destinada a engordar las camadas populares de Río de Janeiro) hasta 1930 (cuando una clase media urbana generada por el proceso de industrialización anuncia su presencia con el Estado Novo).[19]

Es evidente la similitud entre estas narrativas: el tango y el samba acompañan y registran, como termómetros fieles, la civilización y modernización de las culturas argentina y brasileña. Sin embargo, en todos estos discursos los residuos de un primitivismo anterior parecen reverberar con insistencia. Como si los símbolos modernos y sofisticados estuvieran recordando su origen primitivo; como si permaneciera en ellos, agazapado, el rescoldo de un pasado infame, arrastrado como un lastre.

Para 1920, ese proceso de conversión de lo primitivo en moderno parece haberse completado para el tango. En una edición de Caras y Caretas aparece un chiste bajo el título de "Humorismo Extranjero". En él, un hombre está entrevistando a una joven bonita para contratarla como secretaria. Entre ellos se desarrolla el siguiente diálogo:

Hombre: Supongo que al pretender el puesto de secretaria conocerá ud. dactilografía, idiomas, etcétera.

Mujer: ¡Nada de eso! Tango, foxtrot, jazz... ¡y lo que tiene a la vista!

Hombre: ¡El puesto es suyo![20]

El tango, como marca de actualidad, reemplaza a las antiguas marcas de "actualización profesional". Su asociación con la sensualidad –"y lo que tiene a la vista", dice la pulposa secretaria– es, en la respuesta del hombre que la contrata, el argumento más contundente –quizá no sólo en un sentido metafórico–, para aceptar a la postulante como secretaria, y también la señal de un deseo.

También la prensa de la época será un espacio de progresiva transformación del tango y del samba. Durante la primera y segunda década del siglo –y a pesar del triunfo del tango en París–, en la prensa argentina el tango sólo aparece en las publicidades de discos y partituras de tango, en otras publicidades, en los chistes y en las noticias policiales.[21] Pero su progresiva asociación a la modernidad de estos objetos con los cuales se afilia –una marca de

cigarrillos que se llama Tango; ese innovador objeto de la tecnología moderna, el disco; o la moderna forma de espectáculo y diversión que son el cabaret y los cafés danzantes–, va haciendo aparecer al tango como un producto cultural de la actualidad que presiona para hacerse un lugar dentro de la modernidad argentina y que, además, será incluso visto como una marca, él mismo, de esa modernidad. Lo que se denominó la moda Tango acaba convirtiendo al tango en moderno.[22]

Con el samba pasa algo semejante, aunque desplegado a partir de un movimiento hasta cierto punto inverso. En los periódicos cariocas de las primeras décadas del siglo el samba aparece completamente excluido. Incluso en la época de carnaval, cuando la prensa dedica gran parte de sus notas a las crónicas sobre esta fiesta, los textos que predominan son reseñas sobre el carnaval elegante del Casino da Urca, de los salones de las elites. Si bien el samba todavía no se había identificado para entonces con la música del carnaval, lo cierto es que la prensa carioca parece no tener demasiado espacio para hacer referencias al carnaval popular que se desarrollaba simultáneamente por las calles de Río de Janeiro. Si alguna vez se cuela en ese discurso alguna mención al carnaval popular, se trata entonces de una noticia policial o de una reprimenda a las "costumbres bajas".[23] Sólo en 1930 comienzan a aparecer noticias sobre el carnaval popular de rua –que se convertirá en el típico carnaval de Río–, y con él ingresa el samba. Al punto que los periódicos empiezan a cumplir la función de divulgar, con anticipación a la fiesta, las letras de los sambas que serán cantados para que la población pueda cantarlas en su momento.[24]

En la transformación del samba, lo que parece ser prioritario para su conversión es su representatividad nacional, y es sobre este carácter nacional que irá urdiéndose a una trama de significados asociados con la modernidad. Un artículo publicado en O Globo, el 11 de febrero de 1931, destaca un bloco[25] de carnaval llamado "Gente do morro", compuesto por "un grupo numeroso de foliões, todos vestidos de encarcerados" y especifica: "El alma del carnaval carioca de la calle es el 'choro'. ¿Quién no siente placer al oír, en la puerta de su casa, el ritmo sugestivo del samba, la música puramente nacional, entonado por un conjunto afinado de

instrumentos en los que brillan los anónimos intérpretes del folklore nacional?”.[26] Es lo nacional –lo puramente nacional–, y lo anónimo de la cultura folklórica lo que hace que puedan confundirse, en ese momento de plena fermentación cultural, choro con samba: ambos resultan efigies que irradian una esencia nacional; es ella –y no las posibles diferencias formales entre uno y otro género que, por otro lado, tampoco eran tan evidentes en ese momento– el motivo de regocijo. Será esa condición de nacional lo que irá pautando la asociación del samba con lo moderno, haciendo figurar al samba hasta en el manifiesto más conspicuo de la modernidad brasileña, el Manifiesto Antropófago. En la compilación de elementos primitivos que construyen el collage de la modernidad brasileña, Oswald de Andrade cita el título de un maxixe: “Fizemos Cristo nascer na Bahia (Hicimos nacer a Cristo en Bahía)”, en una referencia a la composición de Sebastião Cirino, titulada “Cristo nasceu na Bahia” (“Cristo nació en Bahía”).[27]

Dizem que Cristo

nasceu em Belém

a história se enganou

Cristo nasceu na Bahia, meu bem

e o baiano criou

na Bahia tem vatapá

na Bahia tem caruru

moqueca e arroz-de-auçá

manga, laranja e caju

Cristo nasceu na Bahia, meu bem

isto sempre hei de crer

Bahia é terra santa, também

baiano santo há de ser.

[Dicen que Cristo

nació en Belén

la historia está equivocada

Cristo nació en Bahía, mi bien

y al bahiano creó

en Bahía hay vatapá

en Bahía hay carurú

moqueca y arroz de auçá

mango, naranja y caju

Cristo nació en Bahía, mi bien

esto siempre he de creer

Bahía es tierra santa,

bahiano santo ha de ser.]

La letra del maxixe resuena desde el Manifiesto como condensación de algunos de los rasgos más evidentes del modernismo brasileño –y especialmente oswaldiano–: su carácter resueltamente nacional, o, más bien, el carácter resueltamente nacional de la innovación modernista, que identifica ruptura y transformación con la revalorización de lo específicamente brasileño.[28] También esa letra deja ver, en su inversión de la negatividad hacia el primitivo –aquí galvanizado, en todos los significantes que apuntan a la descendencia africana: el vatapá, la moqueca, el Cristo bahiano– las grietas del discurso civilizador. De ellas emanan las limitaciones de ese tipo de operaciones de "limpieza" o de modernización de lo

primitivo. Sólo un complejo y sinuoso proceso que utilice las ambigüedades del concepto de lo primitivo y su funcionalidad dentro de una cultura latinoamericana como origen de un intrincado mapa de significados permitirá soslayar esos riesgos en la conversión del tango y del samba en músicas nacionales.

PRIMITIVISMO MUSICAL

Pueden encontrarse huellas de ese régimen primitivista también en la retórica musical del tango y del samba. Si entendemos como uno de los timbres más sonoros del primitivismo musical la acentuación del ritmo sincopado que se reconoce como proveniente de las músicas africanas, ésta será precisamente una –entre otras– de las más evidentes tendencias en la música de comienzos del siglo XX.Según Mário de Andrade, refiriéndose a la música de los años treinta,

No es a causa del jazz que la fase actual es de predominancia rítmica. Es porque la fase actual es de predominancia rítmica que el jazz es tan apreciado. Y, en efecto, para citar sólo un caso, La consagración de la primavera de Stravinsky es anterior a la expansión del jazz en Europa y ya es una pieza predominantemente rítmica, con una batería desarrollada que... profetizaba al jazz.[29]

En esa predominancia rítmica se igualarían, según Mário, el jazz, el tango y el samba. Pero ¿por qué esa fase musical sería de "predominancia" rítmica? Así como en las artes plásticas y en la literatura se acentúa una versión del modernismo para la cual el material mismo –lenguaje, color, materia– adquiere pedominancia, en el caso de la música la predominancia rítmica tal vez podría entenderse dentro de esas mismas coordenadas. También Adorno señalaba, en Filosofía de la nueva música, la coincidencia, en los dos extremos irreconciliables de la música moderna –Stravinsky y Schoenberg–, un mismo impulso primitivista que el propio Adorno –junto con otros críticos–, también verá en el jazz.[30] Lo interesante en el pensamiento de Adorno es la identificación de ese primitivismo musical como una especie de corriente histórica del desarrollo de la música en las primeras décadas del siglo, que

habría precipitado en formas diversas e incluso irreconciliablemente opuestas para él, como lo son la música de vanguardia y la música popular.

La generalización de estas ideas explica en gran parte la renovación musical producida en las primeras décadas del siglo como una renovación que abreva intensamente en fuentes populares y folklóricas que, si por un lado abundan en una tendencia a las músicas nacionales,[31] también impulsa en un sentido contrario un fuerte cosmopolitismo en la música del siglo XX. Darius Milhaud, integrante del Grupo de los Seis, vivió en Brasil unos años a comienzos de siglo y no sólo importó ritmos y dispositivos musicales desde la música de carnaval y los maxixes y tangos brasileños hacia la música europea, sino que dejó testimonio de la fuerte fascinación que esta música ejerció sobre él. En Notes sans musique, por ejemplo, anota:

Los ritmos de esta música popular me intrigaron y me fascinaron. Había en la síncopa una suspensión imperceptible, una respiración nonchalante, una ligera detención que se me hacía muy difícil de apresar. Compré entonces una cantidad de maxixes y de tangos; me esforzaba por tocarlos con sus síncopas que pasaban de una mano a la otra. Mis esfuerzos fueron recompensados y pude finalmente expresar y analizar "esa pequeña nada" tan típicamente brasileña. Uno de los mejores compositores de música de este género, Nazareth, tocaba piano frente a la puerta de un cine de la Avenida Río Branco. Su sonido fluido, inapresable y triste me ayudó también a conocer mejor el alma brasileña.[32]

En el tango es posible percibir, desde los primeros tríos de guitarra, flauta y violín, hasta los sextetos, una progresiva sofisticación instrumental. Si el piano, introducido a comienzos del siglo XX, funcionó como un "embajador" del tango en ambientes más "decentes" de la sociedad, también el bandoneón trajo al principio una ligazón más clara de los sonidos y una articulación más lenta del tango.[33] Pero lo cierto es que a nivel rítmico, la ejecución más sofisticada y moderna de ese mismo instrumento que llegará de la

mano de Aníbal Troilo va a traer una acentuación del tango "saltarín y compadrito", lo que se logra tocando "staccato picado", acompañando así al mismo movimiento de algunas de las innovaciones más "modernizadoras" de esa evolución musical que van marcando una acentuación mucho más fuerte del ritmo de lo que podía lograrse simplemente con la guitarra, la flauta y el violín de los primeros tríos musicales, en los cuales ninguno de los instrumentos asumía el rol de solista.

Por otro lado, desde un punto de vista exclusivamente musical, el bandoneón es un instrumento "moderno". No sólo es un instrumento creado recién en el siglo XIX, sino que por algunas de sus características musicales se acerca más claramente a la técnica del contrapunto y del "caos musical". Los teclados del bandoneón no están ordenados cromáticamente, lo que permite acordes de tres y cuatro octavas de extensión con una sola mano, algo casi imposible con otros instrumentos.[34]

En las letras del tango puede perseguirse otra curva de esas mutaciones primitivistas. Según la evolución que de las mismas da Gobello en Las letras de tango de Villoldo a Borges, el tango prescindió de sus letras primitivas –apenas "coplas prostibularias"– en el momento de su expansión hacia otras clases y barrios. Siguiendo a Gobello, para entonces "ya el tango era reprobado por la humildad de su origen; no era inteligente, entonces, irritar a sus agresores con la obscenidad de sus versos".[35] Sin embargo, a partir de 1917, cuando se inicia el gran desarrollo del tango canción –que marca el inicio del proceso de aceptación del tango– las letras de esos tangos no son lo que se dice un compendio de moral burguesa. Si bien podría llegar a ser cierto que no se trata de la misma obscenidad marcada de las coplas prostibularias, es posible pensar que esa procacidad no desaparece, sino que se desplaza, con las letras, al discurso: son ahora las letras las que se articulan como exteriores a la moral burguesa de comienzos del siglo XX. El desplazamiento del tango bailado al tango canción no implica el borramiento de la "amoralidad" del tango, sino que desvía esa amoralidad de los cuerpos al discurso, ya que el tango canción cantó, muchas veces, precisamente esa "amoralidad".

Otro argumento que se esgrime para sostener el progresivo proceso

de civilización del tango es que el movimiento del tango bailado al tango canción habría sido una forma de desplazar la procacidad del baile –y de sus participantes– al convertirlos de bailarines en pasivos oyentes. Pero habría que cuestionar también la supuesta procacidad del tango bailado previo al tango canción. Dice Savigliano:

El tango no actúa una sensualidad "instintiva" (como los bailes de los "primitivos"), una excitación grosera (como los bailes de los campesinos), o abierta impropiedad, cinismo, o desafiante agresión hacia las clases altas (como los bailes de los marginales urbanos). Tampoco se enfoca sólo en los poderes eróticos del cuerpo femenino, como otras danzas "tradicionales" exóticas. La política sexual del tango estaba centrada en el proceso de seducción. Un hombre fatal y una mujer fatal que, pese a su proximidad, mantienen sus impulsos eróticos bajo control, midiendo sus poderes. En su coreografía, el tango se parece a un juego de ajedrez en el que contendientes a muerte se turnan para mover piezas invisibles con sus pies en movimiento. Su mutua atracción y repulsión se prolongan en una insoportable, infinita tensión. Y todo ocurre, aparentemente, bajo el control del macho.[36]

Lo mismo parece afirmar Vicente Rossi en Cosas de negros: "No se bailaba por el momentáneo contacto con la mujer, sino por el baile mismo. La compañera completaba la pareja; por eso no se le exigía más atractivo que su habilidad danzante".[37]

Si el baile supuestamente procaz no es sino control del erotismo, el tango cantado hablará, en cambio, de un exceso de ese erotismo. Así veía Martínez Estrada las letras del tango en 1933: "Aun hoy la letra dice bien claro de su (del tango) estirpe. En ella está la mujer de mala vida; se habla de la canallada, del adulterio, de la fuga, del concubinato, de la prostitución sentimental; del canfinflero que plañe".[38] En novelas, ensayos y poesías de los años veinte y treinta el tango sigue siendo concebido como primitivo y sensual. Tanto Borges como Lugones insisten, en los años treinta, en ver en el tango ese costado salvaje o bárbaro. Aunque desde posiciones

valorativas opuestas, la coincidencia muestra un estado histórico del imaginario sobre el tango que no se corresponde con esa historia evolutiva y lineal que aseveraría el supuesto "adecentamiento" del tango. Si para Borges se trata de "una música de rapsodas griegos", mientras que para Leopoldo Lugones, en cambio, se trata de "un reptil de lupanar", ambos coinciden en pintar al tango como algo primitivo.[39]

Las letras de tango, al apelar al mundo del arrabal y sus personajes más característicos –milonguita, compadrito– van a construir también un juego entre lo "primitivo" de estos contenidos y un tipo de estructura poética autorreferencial que es un rasgo claramente moderno. La tan mentada "nostalgia" del tango es un efecto de significado producido precisamente por la referencia a un pasado primitivo desde el punto de vista de la pérdida, de la ausencia en el presente de los signos de ese pasado. En esa estructura, las letras de tango marcan una tensión entre la referencia a un pasado y la constatación de que el presente no se corresponde con ese pasado; es decir: refieren al pasado y simultáneamente refieren al presente desde el cual ese pasado es visto como tal.

Con respecto al samba, el proceso sigue una historia pautada por transformaciones semejantes. "Pelo telefone" inaugura en 1917 –nótese la coincidencia exacta con el mismo año del primer tango canción– un tipo de samba reconocido como más antiguo, que durante los años treinta sufre una transformación radical, tanto que para muchos no se trataría del mismo género.[40] Dado que en la producción de ese nuevo tipo de samba comienzan a intervenir compositores de clase media blanca (Noel Rosa, por ejemplo), esa transformación fue leída como un episodio de branqueamento ("blanqueamiento") del samba. Sin embargo, el patrón rítmico que identifica ese nuevo samba es un patrón que acentúa las síncopas y el contrapunto, que se asocian claramente con la música de origen africano y "primitivo". Según Carlos Sandroni,

se ha enfatizado numerosas veces lo que sería el blanqueamiento del género, su asimilación progresiva por el status quo. Ahora bien: si admitimos, con la mayoría de los investigadores, que la tendencia a la contrametricidad es, en la música de las Américas, rasgo de

origen africano, será necesario ver en este pasaje, por el contrario, una africanización, pues el paradigma de Estácio (el nuevo, con el que el samba se nacionaliza) es mucho más contramétrico que el del tresillo (el del samba anterior a los años treinta).[41]

Para Sandroni ese paradigma habría permanecido reprimido en la música brasileña durante mucho más tiempo que el del tresillo precisamente porque su contrametricidad más evidente lo hacía menos digerible para los oídos y los prejuicios sociales de la cultura brasileña, y habría sido reprimido estéticamente, a su vez, porque se asimilaría excesivamente a la música de los negros.[42] Pero la aceptación del samba coincide con una acentuación de esos rasgos primitivos hasta entonces reprimidos.

También el samba en su evolución va acentuando muy claramente aquellas características que lo identifican con una tradición "africana": los instrumentos de viento –instrumentos "europeos"– se completan con instrumentos de percusión –pandeiro, surdo, cuíca–, el ritmo del samba se acelera, y las letras se vuelven mucho más autorreferenciales en relación con el mundo del samba, haciendo referencia a la batucada, el morro, la vida malandra, y otros elementos característicos del mundo "social" del samba.

En realidad, para atenernos exclusivamente a las letras, es posible encontrar una similitud sorprendente con las operaciones que describen las letras de tango. Gran parte de ellas pueden agruparse en un subconjunto cuyo tema es la tensión entre personajes, ambientes e historias situadas al margen de la modernización, y los procesos de modernización que sin embargo aparecen referidos en esas letras ya sea de forma irónica o de forma decididamente crítica. Con esa operación, las letras negocian modernidad y primitivismo de una forma muy especial.

El subgrupo de sambas malandros, exhaustivamente analizados por Cláudia de Matos y Carlos Sandroni, está compuesto por composiciones que refieren a un mundo primitivo, que puede considerarse en plena desaparición, pero cuya resistencia el samba canta: "Recenseamento", "Gente Bamba", "Adeus batucada", "Voltei pro Morro", son elaboraciones sobre la tradición "auténtica" del

morro que en realidad no se hallaba tan presente en los primeros sambas. En “Recensamento” (“Censo”),[43] de Assis Valente, la referencia a la modernización de la ciudad, por un lado, y a la música y al mundo del samba, por el otro, confluyen en una primera oposición que la estructura del samba resuelve en la figura de una negociación:

Em 1940

lá no morro começaram o recenseamento

e o agente recenseador

esmiuçou a minha vida

que foi um horror

e quando viu a minha mão sem aliança

encarou para a criança

que no chão dormia

e perguntou se meu moreno era decente

se era do batente ou se era da folia.

Obediente como a tudo que é da lei

fiquei logo sossegada e falei então:

O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,

é o que sai com a bandeira do seu batalhão!

A nossa casa não tem nada de grandeza

nós vivemos na fartura sem dever tostão

tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim
um reco-reco, uma cuíca e um violão.

Fiquei pensando e comecei a descrever
tudo, tudo de valor
que meu Brasil me deu
um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo
um pano verde e amarelo
tudo isso é meu!
Tem feriado que pra mim vale fortuna
a Retirada da Laguna vale um cabedal!
Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia
um conjunto de harmonia que não tem rival.

[En 1940
allá en el morro comenzaron el censo
y el agente censista
desmenuzó mi vida que fue un horror
y cuando vio mi mano sin alianza
miró al nene que en el suelo dormía
y preguntó si mi moreno era decente
si era trabajador o si era de la parranda.

Obediente a todo lo que viene de la ley
me quedé tranquila y le dije entonces:
¡Mi moreno es brasileño, es soldado,
es el que lleva la bandera de su batallón!
Nuestra casa no tiene nada de grandeza
vivimos bien sin deber un centavo
tenemos un pandero, un cavaquinho, un tamborim
un reco-reco, una cuíca y un violão.

Me quedé pensando y comencé a describir
todo, todo lo valioso
que mi Brasil me dio
un cielo azul, un Pan de Azúcar sin migajas,
un paño verde y amarillo
¡todo eso es mío!
Tengo feriado que para mí vale una fortuna,
¡la retirada de la Laguna que vale un montón!
hay Pernambuco, San Pablo, Bahía
un conjunto de armonía que no tiene rival.]

Si “horror” rima con “recenseador”, en pleno momento de

modernización violenta y excluyente, es porque en tanto representante del Estado y de la intervención de éste en la vida cotidiana –signo de una suerte de temprana biopolítica–, aparece como la intervención –o, más bien, irrupción– de algo extraño, ominoso, y de cuya acción se teme.[44]

Sin embargo en la letra es la ley (segunda estrofa) lo que parece calmar el nerviosismo generado por esa irrupción. La respuesta para la pregunta del recenseador pasa por desplazar la pregunta: ante la pregunta "se meu moreno era decente/ se era do batente o se era da folia", es decir, ante la pregunta por la vida privada, se responde por la ley y la vida pública: "o meu moreno é brasileiro, é fuzileiro". La propia música del samba –referida metonímicamente a partir de sus instrumentos típicos como pandeiro, cavaquinho y tamborim– , y los mismos signos patrios –¡hasta la bandera!– aparecen en la letra como garantía de una "brasileñidad" que trasciende las instituciones. Si bien esa idea de nación se define por afuera de las instituciones y herramientas que el Estado comanda (censo, casamiento), esa "exterioridad" con respecto a las instituciones del Estado no implica una oposición o negación de la idea de nación, sino más bien una reafirmación en contraste. En ese sentido, la letra describe una parábola que es también la parábola del samba en su proceso de nacionalización. Como dice Cláudia de Matos –y en esto coincide con Sandroni– el samba que se convierte en símbolo nacional es un samba en el que la insistencia de la síncopa revela la incursión del ritmo negro en el sistema musical blanco: "Paradójicamente, era por la afirmación de su extrañeza, de su diferencia, que este samba ingresaba en el reconocimiento de la sociedad global".[45]

Como en una formación de compromiso, la acentuación de esos rasgos "primitivos" viene de la mano de una mayor sofisticación que tiene que ver, tanto con la participación de músicos de clases medias, como con una elaboración mayor de la relación entre melodía y armonía. En el caso del samba, esto se da precisamente por la incorporación de los instrumentos "primitivos" como el surdo, la cuíca y el tamborim. Estos instrumentos permiten una marcación del ritmo mucho más fuerte que a menudo marca una discordancia intensa con la línea melódica que producen los instrumentos "europeos". "Gente bamba", delicioso samba de

Synval Simba, permite percibir estos contrastes. Mientras la flauta marca la melodía, la cuíca y el tamborim van pautando claramente el ritmo por momentos casi en disonancia con la melodía. A su vez, en la grabación realizada por Carmen Miranda, la voz sigue una línea melódica diferente tanto del ritmo como de las líneas melódicas de los demás instrumentos.[46]

¿Cómo es que ese primitivismo se convierte, durante esos años, en símbolo nacional? ¿Cuáles son las operaciones estéticas e ideológicas que supone no sólo la aceptación de lo primitivo, sino su elaboración como símbolo nacional?

Según esas combinaciones entre lo "primitivo" y la sofisticación, esa tensión entre la recuperación de un pasado y su modernización, lo primitivo se convierte en moderno, pero no en el sentido de que desaparece "lo primitivo" bajo su sofisticación y modernización. Se trata en cambio de un proceso cultural por el cual lo primitivo ya no será pensado o valorado por "exótico" sino por encontrar en él mismo una cierta afinidad y consonancia con el significado de lo moderno para las culturas argentina y brasileña. De la fantasía primitivista que localiza en el otro la diferencia, se pasa ahora no sólo a la revalorización del otro, sino a un cierto borramiento –con múltiples complicaciones, simbólicas e ideológicas– de la diferencia.

Así, a pesar de la intensificación del primitivismo del tango y del samba en tanto músicas "exótico-nacionales", lo cierto es que mantenerse exclusivamente en la percepción de lo "primitivo" reproduce el exotismo europeo –que muchos intelectuales y artistas argentinos y brasileños tendieron a "imitar"– destinado ahora a la propia cultura popular. Junto con ese construido "exotismo", el samba y el tango elaboraban también un mensaje de modernidad, en su traducción popular del cromatismo y del contrapunto modernista.[47] Pero para entender ese proceso largo y complejo de la transformación de lo primitivo-salvaje en primitivo-moderno es preciso examinar cómo se entendía ese primitivismo del tango y del samba cuando estas músicas todavía no se habían conformado como géneros musicales, y mucho menos como géneros nacionales.

1 Véase Balibar, "The Nation Form", en Etienne Balibar &

Immanuel Wallerstein, Race, Nation, Class. Ambiguous Identities, London, New York, Verso, 1991. La nación, señala Balibar, es un tipo de comunidad que se crea borrando y extirpando otro tipo de comunidades existentes. Eso explica la fuerte intolerancia que, en el momento de creación de las naciones latinoamericanas, existió ante cualquier otro esbozo de agrupación comunitaria cuya existencia se suponía siempre representaba una amenaza para la constitución de la nación. Un texto en el que se manifiesta con mayor horror esa intolerancia –refrendada en un comienzo por el propio narrador, y sólo hacia el final del texto por él mismo rechazada– es Los sertones, de Euclides da Cunha. Para la visión del samba como rito comunitario, véanse Júlio Ribeiro, A Carne, San Pablo, Martin Claret, 1999; para la del tango, Vicente Rossi, Cosas de negros, Buenos Aires, Taurus, 2001.

2 Señala Perloff: "Quizás una crítica más satisfactoria del primitivismo y sus análogos debiera comenzar reconociendo que los primitivismos, como los modernismos con los cuales se relacionan, sólo pueden ser plurales" (Marjorie Perloff, "Tolerance and Taboo", en Poetry on and off the Page, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1998, p. 48).

3 Sobre el lunfardo escribe Antonio Dellepiane un famoso ensayo titulado El idioma del delito, publicado en 1894, donde, citando a Lombroso, escribe sobre los argots: "Los criminales [dice Lombroso], se crean un lenguaje propio, especial, que tiene numerosos puntos de contacto con los idiomas de las tribus salvajes porque, en realidad, son salvajes extraviados en medio de la floreciente civilización contemporánea, porque son hombres que han vuelto, en virtud de la herencia regresiva, al estado de barbarie primitivo. Si el criminal es un salvaje, natural es que piense y sienta como salvaje, y que su idioma, que es la manifestación de su pensamiento y de su corazón, ofrezca analogías marcadísimas con el idioma de los pueblos salvajes o primitivos". Véase Antonio Dellepiane, Buenos Aires, Mirasol, 1967, p. 51. El libro, como se puede notar en esta cita, es un perfecto ejemplo del primitivismo decimonónico en su valoración negativa. A su vez, en la comparación que hace entre el argot y lo que denomina "la literatura decadente y simbolista", también esboza una temprana teoría sobre la utilidad del primitivismo para un pensamiento

estético. Dice: “Los caracteres que hemos señalado en las obras decadentistas, la hinchazón, la ampulosidad, el nerviosismo [...] de la frase, son precisamente los mismos que ofrecen las producciones literarias del criminal. Estos rasgos comunes de la literatura decadentista y de la literatura criminal han inducido a algunos espíritus a suponer una analogía de cerebración, un parentesco psíquico entre los representantes de uno y otro grupo. Ambas literaturas serían así, la manifestación clara y patente de una neurosis común, de un desequilibrio mental idéntico entre los simbolistas y los criminales”. Y entre sus ejemplos, cita a Rubén Darío y Jean Richepin. Véase Dellepiane, op. cit., pp. 65 y 66. Si bien opta por rechazar esta hipótesis, afirma sin embargo un fuerte parentesco formal entre el lunfardo y el lenguaje modernista.

4 La Marcha de Ituzaingó es entonada por las bandas militares para anunciar la llegada del Presidente de la República Argentina en los actos oficiales.

5 Citado por Oscar Zucchi, El tango, el bandoneón y sus intérpretes, t. I y II, Buenos Aires, Corregidor, 1998, p. 111.

6 Para un análisis inspirador de esta y otras ilustraciones sobre el tango, véase Marta Savigliano, Tango, and the Political Economy of Passion, Boulder, San Francisco y Oxford, Westview Press, 1995, pp. 30-40.

7 Desde las páginas de –nada más y nada menos– la revista Martín Fierro, Ricardo Güiraldes recupera a Figari y su tratamiento del material para la vanguardia, mencionando a Figari como un “verdadero pintor de las cosas nuestras”. Véase Martín Fierro, núm. 8/9. Este artículo se vincula con otro artículo publicado en el número siguiente, esta vez sobre Pettoruti, nombrado como “uno de la vanguardia criolla”. Analizo algunos cuadros de Pettoruti sobre el tango y este artículo más adelante, en “Vanguardistas Primitivos”. En Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones (Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 16), Ivonne Bordelois cuenta que el padre de Ricardo Güiraldes vendió una colección de cuadros europeos para comprar obras de Figari.

8 Para un análisis detallado sobre la figuración del tango en la vanguardia argentina, véase Edgardo Dieleke, Los tangos de la

vanguardia. Una perspectiva diferente sobre la lógica de funcionamiento de la vanguardia argentina, tesis de Licenciatura, Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2002.

9 La revalorización de la herencia africana realizada por Freyre también incluye su recuperación del samba. Freyre, además, participó ampliamente en las numerosas reuniones de la bohemia carioca en las que se dio el proceso de conformación del samba urbano carioca. Véase Hermano Vianna, O mistério do samba, Río de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ, 1995.

10 La bibliografía sobre la relación entre lo africano y lo nacional en la tradición brasileña es extensísima. Algunos de los textos más interesantes son Flora Süssekind, O negro como arlequim, Río de Janeiro, Achiamé, 1982, y Lilia Moritz Schwartz, O espetáculo das Raças, San Pablo, Companhia das Letras, 1993.

11 Diário do Congresso Nacional, 8 de noviembre de 1914, p. 2789. La recepción a la que se refiere Rui Barbosa fue organizada por Nair de Teffé, esposa del entonces presidente Mariscal Hermes da Fonseca.

12 Véase Hermano Vianna, op. cit.

13 Citado por Rossi en Cosas de negros, op. cit., p. 169.

14 Según Caetano Veloso: “Primero el teatro y después la radio y el disco dieron nacimiento a sucesivas generaciones de arregladores, cantores, compositores e instrumentalistas que crearon un samba domado y refinado, sobre todo a partir de los años treinta”. Véase Caetano Veloso, Verdade Tropical, San Pablo, Companhia das Letras, 1997, p. 37, énfasis mío. Y Tinhorão: “La historia del samba carioca es, así, la historia del ascenso social continuo de un género de música popular urbana, en un fenómeno en todo semejante al jazz en los Estados Unidos. Fijado como género musical por compositores de las camadas bajas de la ciudad, a partir de motivos todavía cultivados hacia fines del siglo XIX por negros oriundos de la zona rural, el samba creado a base de instrumentos de percusión pasó al dominio de la clase media, que lo vistió con orquestas luego estereotipadas, y lo lanzó comercialmente como música de danza y de salón. A partir de ese momento, con el correr de la década del

treinta, pasó a haber no uno sino varios tipos de samba, según la camada social a la que se dirigía: los nietos de los negros de la zona de Saúde subieron los morros conmovidos por la valorización del centro urbano y continuaron cultivando el samba bazucado posteriormente conocido como "samba de morro"; la baja clase media adhirió al samba sincopado (el samba de salón); la camada más alta descubrió el samba-canción a fin de volverlo equivalente al balanceo de los foxtrots tocados por orquestas de gusto internacional en la oscuridad de las boates". Véase José Ramos Tinhorão, Pequena História da Música Popular. Da Modinha à Canção de Protesto, Petrópolis, Vozes, 1975.

15 P.B.T., 4 de abril de 1914.

16 En Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930 (Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 22 y 23), Beatriz Sarlo estudia los cambios en la publicidad durante estas décadas, señalando al jabón de tocador como uno de los productos que entran en la publicidad en esta época. Hay una letra de tango que escenifica precisamente esa asociación del tango con la falta de limpieza. Se trata de Entrada prohibida (no casualmente escrita en el cabaret, según Gobello, "territorio de difícil acceso para el malevaje orillero"):

De L'Abbaye la piantaron / y la razón no le dieron / pero después le dijeron / que fue por falta de higiene, / pues la pobrecita tiene / una costumbre asquerosa: / que no se lava la cosa / para no gastar en jabón. / Rajá de aquí, / andate a pastorear, / piantá de acá / que no te doy tecor. / Y si querés volver a figurar / Lavate bien pa no pasar calor. (José Gobello, Las letras de tango de Villoldo a Borges, Buenos Aires, La Brújula, 1966, p. 10).

En El malestar en la cultura, dice Freud: "Cualquier forma de desaseo nos parece incompatible con la cultura; extendemos también a nuestro propio cuerpo este precepto de limpieza, enterándonos con asombro del mal olor que solía despedir la persona del Rey Sol; meneamos la cabeza al mostrársenos en Isola Bella la minúscula jofaina que usaba Napoleón en su ablución matutina. Ni siquiera nos asombramos cuando alguien llega a establecer el consumo del jabón como índice de cultura". Véase Sigmund Freud, El malestar en la cultura, Madrid, Alianza, 1988, p. 37. La primera edición de este texto es de 1930, y sus ideas, así

como su propio título –en alemán lo suficientemente denso como para que en inglés se tradujera como Civilization and its Discontents–resulta un dato histórico más sobre los significados inestables en cuanto a la valoración de la civilización y la cultura durante la época de nacionalización del tango y del samba, y no sólo en América Latina.

17 Nótese que “matchicha” es la traducción al español de “maxixe”.

18 H. Dias da Cruz, citado por Raúl Antelo en Literatura em Revista, San Pablo, Ática, 1984, p. 141.

19 José Ramos Tinhorão, Música Popular. Um tema em Debate, San Pablo, Editora 34, 1997, p. 17.

20 El chiste, que se publica en el volumen correspondiente al año XXII, quinto bimestre de 1920, habría sido publicado anteriormente por Judge, de Nueva York. Sobre las danzas como el tango y el maxixe y su asociación con la modernidad en la San Pablo de la década de 1920, véase Nicolau Sevcenko, Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos veinte, San Pablo, Companhia das Letras, 1992, pp. 89-95.

21 La iconografía del tango presente en las deliciosas portadas de las partituras provee un corpus de análisis en el que puede advertirse la intervención simultánea de ciertas formas “modernas” y “primitivas” en la construcción de una imagen del tango que, en muchos casos, se delinea con los rasgos del artnouveau que prevalecía durante la época como “estilo” gráfico. Lamento no haber trabajado en detalle el sabroso corpus que estas partituras proveen.

22 Béatrice Humbert, “El tango en París de 1907 a 1920”, en Ramón Pelinski (comp.), El tango nómade, Buenos Aires, Corregidor, 2000, pp. 114 y 115.

23 Véase Rachel Valença, Carnaval, Río de Janeiro, Rio Arte y Relume Dumará, 1996.

24 En O Globo del 7 de febrero de 1931 (p. 8) aparece un pedido para que las sociedades de radio divulguen las músicas “para mayor

difusión de los sambas carnavalescos".

25 Un bloco carnavalesco es un grupo de personas que desfilan en el carnaval de forma organizada, generalmente utilizando un mismo vestuario y realizando coreografías previamente ensayadas.

26 O Globo, 11 de febrero de 1931, p. 8.

27 Se trata en realidad de un maxixe, compuesto en 1926, que integró posteriormente la revista musical "Tudo Preto"("Todo negro"). Es sumamente interesante perseguir la relación entre samba, vanguardia y búsqueda de transformaciones radicales para la sociedad brasileña. En 1924, Sinhô, "o Rei do Samba", viaja a San Pablo invitado por el "Clube de Antropofagia", para presentar su samba "Eu ouço falar (Se dice por ahí)", conocido también como "Seu Julinho", en apoyo a la candidatura a la presidencia de Júlio Prestes. Después del acto, Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade ofrecieron una fiesta en honor a Sinhô, quien, agradecido, dedicó ese samba "al Dr. Oswald de Andrade y Nuestra Señora del Brasil, Tarsila". Abel Cardoso Júnior, encarte del disco Sinhô. Para un análisis de la relación entre vanguardia, tango y samba, véase, en este mismo libro, "Vanguardistas primitivos".

28 Para un análisis de este primitivismo, véase, en este mismo libro, "Salvajes primitivos", Apéndice.

29 Mário de Andrade, Ensaio sobre a Música Brasileira, San Pablo, Martins, 1962, p. 58.

30 Adorno no sólo equiparó ambos extremos, sino que incluso en la expresión más alta del modernismo musical según los propios parámetros adornianos, vio la manifestación de un contenido con "algo de salvaje". Dice en Filosofia de la nueva música: "El origen de la atonalidad como completa purificación de la música liberada de las convenciones tiene precisamente en esto algo de salvaje. En realidad, ésta siempre quiebra en los estallidos anticulturales de Schoenberg la superficie artificial. El acorde disonante no solamente frente a la consonancia es el más diferenciado y avanzado, sino que parece como si el principio de orden de la civilización no hubiera sometido totalmente, casi como si de cierta forma fuera más antiguo que la tonalidad. [...] Los acordes complejos parecen al oído

ingenuo ‘falsos o fallidos’, como si fueran el producto de un dominio aun imperfecto del arte, del mismo modo que el lego cree que están ‘mal dibujados’ los trabajos de la pintura de vanguardia. El mismo progreso, con su protesta contra las convenciones, tiene algo de infantil y regresivo” (Theodor Adorno, Filosofia da Nova Música, San Pablo, Perspectiva, 2004, p. 41) [trad. esp.: Filosofía de la nueva música, Buenos Aires, Sur, 1966].

31 Impulso nacionalista que se da tanto en la música popular, que en esta época define una gran cantidad de géneros nacionales –tango, samba, ballenato, etc.– como en la música erudita, también marcada por una tendencia nacionalizante. Véanse Ana Maria Ochoa, Músicas locales en tiempos de globalización, Buenos Aires, Norma, 2003, y Mário de Andrade, Pequena História da Música, San Pablo, Martins, 1944.

32 Darius Milhaud, Notes sans Musique, París, Julliard, 1949, pp. 93 y 94. Sobre el nacionalismo en la música de los años veinte, véase Mário de Andrade, Pequena História da Música, op. cit.

33 Oscar Zucchi, El tango, el bandoneón y sus intérpretes, t. I y II, Buenos Aires, Corregidor, 1998, y Luis Adolfo Sierra, Historia de la orquesta típica, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

34 La incorporación del bandoneón al tango habría ocurrido alrededor del año 1900. Según Oscar Zucchi, “el bandoneón tiene una dualidad acústica por demás llamativa: abriendo el fuelle, su sonoridad es brillante y diáfana, pero cerrando suena ripioso, apagado y camorrero, como si lucharan en él la beatitud y el malandrinaje. El bandoneón posibilita además tocar melodías o acompañamientos con cualquiera de las dos manos y el volumen sonoro puede aumentarse o disminuirse en medio de su emisión, permitiendo así toda gradación de matices”. Oscar Zucchi, op. cit., p. 27. Véase también, sobre la evolución de la música del tango, Robert Farris Thompson, Tango. The Art History of Love, Nueva York, Pantheon Books, 2005.

35 Véase José Gobello, Las letras de tango de Villoldo a Borges, op. cit., p. 9.

36 Marta Savigliano, Tango and the Political Economy of Passion,

Boulder, San Francisco y Oxford, Westview Press, 1995, p. 110.

37 Vicente Rossi, Cosas de negros, op. cit., p. 234.

38 Ezequiel Martínez Estrada, Radiografía de la Pampa, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 221.

39 Borges, sobre todo en Evaristo Carriego, se refiere a un estado del tango anterior al momento en el que escribe, los años treinta. Su preferencia es casi siempre por un tango previo –claramente anterior a la influencia más acentuada de la inmigración en sus composiciones– que es construido como el tango primitivo al que se busca convertir en símbolo nacional. Pero aún en su visión del tango que le es contemporáneo, Borges percibe al tango como una música primitiva. Martínez Estrada, en cambio, niega la evolución del tango, viendo en sus transformaciones durante las primeras décadas del siglo XX la más clara manifestación de una "esencia" original que iría manifestándose progresivamente.

40 En términos estrictamente formalistas y musicales, muchos consideran que sería éste el primer samba. Para otros, éste no sería un samba sino un maxixe, así como "Mi noche triste" inaugura para muchos el tango canción, que tendría muchas diferencias con el verdadero tango de los prostíbulos y del arrabal. Las polémicas y las disputas sobre estas diversas formas son en la bibliografía brasileña interminables y, en muchos casos, interesantísimas. Siguiendo a Sandroni, prefiero tomar la problemática de la música popular dentro de la cual la nacionalización del samba es un momento, como un proceso que incluye también al siglo XIX, y donde entran todas esas otras formas –maxixe, samba bahiano, samba carioca, choro, tango brasileño– para un análisis cultural de estas problemáticas, que podemos definir como el "fenómeno samba", por oposición a género musical. Desde un punto de vista estrictamente formalista, sin embargo, habría que reconocer que el samba, en tanto género, así como se conoce hoy, nace sólo en los años treinta.

41 Véase Carlos Sandroni, Feitiço Decente. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1930), Río de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ, 2001, p. 210.

42 Carlos Sandroni, op. cit., pp. 221 y 222.

43 Carmen Miranda, “Recensamento”, en A Pequena Notável.

44 La historia de la modernización del Río de Janeiro de las primeras décadas del siglo XX es una historia atravesada por violencia y pequeñas rebeliones populares frente, tanto a la intervención estatal en el espacio público, como a su incidencia en el espacio privado. “O Bota abaixo”, como se denominó popularmente la modernización urbana llevada a cabo por el intendente Pereira Passos que no sólo demolió antiguos edificios para ampliar las calles estrechas de Río de Janeiro sino que incluso demolió morros interviniendo en el paisaje carioca, fue resistido por las poblaciones populares que organizaron manifestaciones. La más famosa de las revueltas populares fue la denominada “Revolta da vacina”, ocurrida cuando la población de Río de Janeiro se rebela, en 1904, a raíz de la vacunación obligatoria contra la viruela.

45 Cláudia de Matos, Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 41.

46 Véase Carmen Miranda, “Gente Bamba”, en O que é que a baiana tem?, Odeon, 1966.

47 Según Antonio Risério, Doryval Caymmi “trae al samba de Bahía la disonancia y otras conquistas diferentes del impresionismo europeo” (Caymmi, uma utopia de lugar, San Pablo, Perspectiva, 1993, p. 15). El propio Caymmi apunta: “Yo, por mi propia cuenta, siempre tuve tendencia a alterar los acordes perfectos. Sacaba el dedo de una cuerda y lo ponía en otra, buscando una armonía diferente. Prefiero siempre las séptimas, las novenas, las inversiones de acordes”. Citado por Risério, ibid.

2. LO TÍPICO EXÓTICO

Como se ha repetido hasta el cansancio, las primeras referencias al tango y al samba han sido violentamente negativas, e incluso, en sus primeras manifestaciones, estos ritmos habrían sido perseguidos, criminalizados y reprimidos. Si, más allá de la referencialidad sobre el mundo del tango y del samba que estos discursos negativos y criminalizantes diseñan, se investigan las figuraciones de estos ritmos en su modo de funcionamiento, a la hipótesis negativa y represiva puede oponérsele –sin negarla, sino desplegándola– una hipótesis productiva: esa misma negatividad permite atisbar una serie de proposiciones y de problemas que se relacionan con la construcción de una cultura nacional y, sobre todo, con el rol del primitivismo en la construcción de una cultura nacional "periférica".[1] Habría que preguntarse no sólo por los enunciados que esa negatividad supone, sino, sobre todo, por el poder productivo de esos discursos; por la cristalización, en ellos, de una funcionalidad muy claramente aprovechable para el discurso de la nación de una categoría de lo exótico que, por sus rasgos marcadamente diferenciadores, y por los efectos textuales que producen, van a resultar irrenunciables en el proceso de construcción de una cultura nacional.

Las primeras referencias al samba y al tango como músicas y danzas populares comienzan a hacerse más consistentes alrededor de la década de 1880. No es fácil hurgar en ese pasado, porque ambos términos –que adquirirían una definición mayor sólo alrededor de las primeras décadas del siglo XX– afloran en la cultura escrita –sobre todo en la prensa y en la literatura– con una identidad difusa, debido a menudo al propio desconocimiento que aquellos que escriben tienen de esas músicas y danzas. Mirados desde un exterior desde el cual se los observa como rasgos característicos de una otredad, el tango y el samba resultan a fines del siglo XIX definidos a partir de una descripción en la cual aparecen como objetos y no como experiencias percibidas por un yo comprometido en ellas. Al

emerger en escrituras con tendencias claramente costumbristas, esa articulación del samba y del tango va a modular una ambivalencia fundamental en la construcción de un paisaje nacional. Porque mientras que por un lado aparecen como aquello que se abomina –son el "idioma del delito", productos de salvajes y pendencieros, condensaciones del pecado–, por otro lado su consistencia como "documentos" de una tipicidad se hace irresistible para el escritor que, arrebatado por la pulsión de dar una visión "típica" de esas regiones que se ha dispuesto a narrar, no puede dejar de lado esos objetos. En ese sentido, samba y tango ejercen una fascinación particular, que oscila entre un rechazo y una especial atracción. O mejor: que en su rechazo exhibe el hechizo que ejerce aquello que busca reprimirse o prohibirse.

Esta actitud se continuará muy claramente en el modernismo brasileño –sobre todo en Oswald de Andrade y Mário de Andrade, o en Gilberto Freyre, Di Cavalcanti y Lasar Segall–, y también, aunque tal vez de una forma menos evidente –o, simplemente, que ha sido menos trabajada por la crítica–, en la vanguardia argentina: no sólo en Borges sino también en el Güiraldes de Raucho e incluso en Girondo. Claro que en uno y otro momento las operaciones de esa mirada, así como los objetos que van a construir, resultan diferentes. El proceso es ambiguo y ambivalente: mientras que por un lado delata la operación de acercamiento del artista o intelectual latinoamericano al europeo –al internalizar su mirada–, por el otro lado demuestra también un intento –a menudo desesperado– por recuperar algo de la cultura popular para construir con esos objetos sus "tradiciones nacionales".

El tango y el samba cumplen un papel fundamental para la cultura letrada en ese proceso de exotización de lo propio. En las primeras referencias a ellos se percibe una etnologización de la nación, que será para la Argentina y el Brasil del siglo XIX una operación fundamental en el proceso de construcción de una idea de cultura nacional. Quisiera marcar un hiato entre la etnologización de la nación y la construcción de una cultura nacional. Sin que mi intención sea diferenciar entre momentos cronológicos que se sucederían sin más o pacíficamente, quisiera diferenciar, sin embargo, una actitud que mira con ojos extrañados al país propio y que más que construir una cultura nacional tiende a ubicar al sujeto

como un eterno desterrado, de una actitud constructiva en la que sobre el supuesto desierto o selva de la cultura nacional se erigen panteones y se fundan nacionalidades culturales.[2]

Ya a comienzos del siglo XX diversos factores van a incidir en la definición más clara del tango y del samba, entre ellos, notoriamente, la aparición de diferentes aparatos tecnológicos que permitirán la grabación de la música: con ella los sonidos serán convertidos en documentos. La aparición de la radio divulgará esas músicas y canciones por todos los rincones de la nación, incidiendo muy claramente en la difusión del tango y del samba.

DE LO TÍPICO A LO NACIONAL

O Cortiço, de Aluísio Azevedo, no es la primera novela en la que aparece una representación del samba bahiano.[3] *Si me interesa comenzar por aquí es porque en ella no sólo el samba cumple funciones estructurales importantes en la trama –y por lo tanto, deja de funcionar simplemente como el típico cuadro pintoresco y exotista– sino porque además esta novela figura al samba como fórmula de un estilo tropical en el que puede leerse esa funcionalidad doble, anfibológica, de lo típico: el horror y desprecio ante lo típico por su salvajismo dispara una fascinación hacia aquello que podrá convertirse en el elemento diferenciador de lo europeo, y por lo tanto, en característica nacional. Araripe Júnior, en uno de los primeros artículos escritos sobre esta novela, titulado "Estilo tropical: A fórmula do Naturalismo Brasileiro", realizó una valoración positiva del desvío que significaba la novela de Azevedo en relación con su modelo, la escritura de Zola. Esa visión positiva, sostenida en una visión igualmente positiva del medio como fuente de inspiración para el novelista, si bien mantiene el determinismo del medio típico del naturalismo y del pensamiento positivista que lo sostiene, invierte el sentido valorativo de ese determinismo.*

El concepto de estilo tropical ideado por Araripe Júnior desplaza la búsqueda de similitudes genéricas e importación de modelos de novela hacia la escritura: ella sería la definidora de un estilo diferenciador, y no un género específico como la novela que, por otro lado, al haber nacido en Europa, acarrearía siempre una cierta secundariedad o desvío al ser trasladada fuera de esas tierras. La lucidez crítica de Araripe en este aspecto es espeluznante –exagerando un poco la nota, hasta se podría decir que es un crítico formalista, por su concentración en la escritura, avant la lettre, antes de que la preocupación por la forma adquiriera central importancia en el estudio de la construcción literaria brasileña–, y pone en cuestión por anticipado una serie de operaciones críticas de lo más abundantes en el ámbito de la crítica literaria y cultural latinoamericana. Y en efecto, O Cortiço parece elaborar la noción de un estilo típicamente brasileño a partir de una combinación

sumamente original de organicismo cientificista proveniente del positivismo y de idealización romántica de la naturaleza; de allí su contenido altamente erótico, y, para los patrones morales de la época, incluso pornográfico. Porque en O Cortiço la belleza natural –de cuerpos o paisaje– restalla con todos sus humores y secreciones.[4]

La novela, y la habitación colectiva en la que se desarrolla –"o cortiço"– tiene claramente un centro hacia el que confluyen las transformaciones fundamentales planteadas en la trama: el samba –que se desarrolla en el patio central de "o cortiço"– es metáfora de aquello que la narrativa postula. Según Carlos Sandroni, la mayor funcionalidad del samba en esta novela sería correlativa a la mayor presencia del samba en la vida social carioca durante esa misma época.[5] Su figuración en la novela, sin embargo, es paradójica, y al mismo tiempo premonitoria de la evolución histórica del samba. Por un lado –fiel al retrato de época que preside su factura poética–, el samba aparece allí como característica exclusiva de los bahianos descendientes de africanos y mulatos.[6] Pero el samba en la novela acaba por representar lo "típicamente brasileño", funcionando como el catalizador de las mezclas y transformaciones que van a "infectar" a toda la clase baja, independientemente de su origen nacional o de su "nacimiento" –y por lo tanto, en patrones naturalistas, de su "sangre"– en una clase social diferente. En ese movimiento, la novela de Azevedo no sólo se aleja de la realidad representando un futuro del samba y no su estado contemporáneo: también muestra las contradicciones, paradojas y problemas en la construcción de una identidad nacional para el Brasil de fines del siglo XIX.

O Cortiço no trata sólo de las clases bajas de la población del Río de Janeiro de fines de siglo, habitantes del cortiço, sino más bien de la articulación o coexistencia –no necesariamente pacífica, sino más bien todo lo contrario– de las diferentes clases sociales, separadas por el límite o la medianera entre el cortiço y el sobrado que le es contiguo.[7] *Si ya esta disposición lado a lado de clases altas y bajas marca un espacio en el que se mezclan las mismas clases y las identidades, el escenario del cortiço mismo no hará sino profundizar esta proliferación de diferencias. En él habitan mulatos, negros, extranjeros inmigrantes, blancos pobres, incluso gente de clase media venida a menos, como doña Isabel y su*

hija. En su representación de la diferencia Azevedo no se ha olvidado ni de incluir a un personaje homosexual, ni de delinear una escena de lesbianismo. Pululan por sus cuartos gente de extracción social diversa, así como personajes de distintas "disposiciones morales" –que, la mayoría de las veces, de manera positivista, se ven derivadas de la raza, la nacionalidad o la clase social–. Como ya señalara Araripe Júnior en 1888, "O Cortiço será a psicologia do tumulto".[8]

Junto a estas diferencias, la novela está construida por una serie de transformaciones sociales y culturales por las que pasan tanto los personajes como los espacios de la novela.[9] João Romão, pequeño comerciante, se convierte en un burgués que hasta aspira a comprar un título nobiliario; Jerônimo, portugués honrado y trabajador, se abrasileña y se convierte en un indolente alcohólico que llega a abandonar a su hija; el cortiço mismo, se lee en la novela, "aristocratizava-se".[10]

En este cuadro de diferencias y en el relato de la transformación y articulación de éstas, el samba funciona como catalizador de una de estas transformaciones. En un principio, el samba aparece como la danza típica de uno de los personajes, Rita bahiana, mulata procedente de Bahía que habita en el cortiço. Si el samba en este momento histórico tiene esa significación restringida, en la novela de Azevedo, aunque se respeta este dato histórico –es Rita, mulata y bahiana, quien inicia y dirige todos los sambas que ocurren en el cortiço– el samba comienza también a ser visto como representante de algo típicamente brasileño que trasciende esa identidad regional. Las impresiones que Jerônimo, el portugués que acabará seducido por Rita, tiene al presenciar por primera vez un samba, señalan inequívocamente esa tipicidad nacional:

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno... para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer...

[En aquella mulata estaba el gran misterio, la síntesis de las impresiones que había recibido al llegar aquí: ella era la luz ardiente del mediodía, el calor rojo de las siestas en la hacienda, el aroma caliente de los tréboles y de las vainillas que lo había aturdido en los bosques brasileños, era la palmera virginal y esquiva que no se encorva ante ninguna otra planta, era el veneno… que le escupía en la sangre una centella de aquel amor septentrional, una nota de aquella música hecha de gemidos de placer…][11]

Esta descripción de la mulata está cargada de ambigüedad, no sólo con respecto a la evaluación moral que se hace de ella y del samba, sino también en cuanto al lugar que este último ocupa en el espacio social de la novela. El uso del estilo indirecto libre opera una intromisión del narrador en la conciencia del personaje, otorgando simultáneamente las percepciones del personaje junto con el lenguaje del narrador y la carga ideológica que éste supone. La cita comienza con la descripción de la mulata claramente asociada a la naturaleza brasileña idealizada, metáfora privilegiada de lo nacional desde el romanticismo –y aun antes– en el Brasil. Pero, a diferencia de la visión romántica de la naturaleza, en este caso se combinan imágenes positivas de la belleza natural representadas en Rita y en el samba, con imágenes negativas marcadas por la idea de veneno y de escupida que claramente se identifican con la relación sexual asociada al samba, aquella "música feita de gemidos de prazer". La cita puede dividirse claramente en dos partes opuestas: la primera, en la que se acentúa una visión idílica de la naturaleza y de la mulata y que asocia una idea de pureza a la virginidad y a la integridad ("a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta"); y la segunda parte, en la que la naturaleza, despojada de la belleza idílica, aparece en la crudeza de sus procesos fisiológicos. De un discurso pintoresco se pasa, sin solución de continuidad, a un discurso cientificista. A partir de estas operaciones, la idea de lo primitivo asociada a la mulata y al samba adquiere un ambiguo valor: presenta una continuidad con el primitivismo o romanticismo brasileño, primer momento de la definición de lo nacional en términos culturales, y señala la

corrupción de la visión idealista de este primer nacionalismo cultural.[12] Esos resabios románticos, en todo caso, permiten pensar, más que la superposición desfasada de un estilo europeo transportado al Brasil, la articulación de la contradicción irresoluble que la ideología del positivismo –fundamentalmente racista y condenatoria del mestizaje– representaba para el Brasil. La persistencia de la idealización romántica de la naturaleza funciona como antídoto ante esa condena positivista a la posibilidad de que el Brasil lograra constituirse como nación.[13]

Esa sensualidad carnal de Rita se identifica y expresa por el samba, y es precisamente después de un baile y debido a los movimientos que Rita hace que esta danza operará en la novela la transformación de Jerônimo, portugués trabajador y honrado que, perdido por Rita bahiana, se "abrasileñará" convirtiéndose en bebedor, desleal y perezoso.

O português abrasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela, e mais ninguém.[14]

[El portugués se abrasileñó para siempre; se hizo perezoso, amigo de las extravagancias y de los abusos, lujurioso y celoso; se le fue para siempre el espíritu de ahorro y orden; perdió la esperanza de enriquecerse, y se entregó de lleno a la felicidad de poseer a la mulata y de ser poseído por ella, sólo por ella y nadie más.]

Evidentemente, la definición de lo brasileño aparece en estas líneas con una acentuada carga negativa. El lenguaje con el cual se señala esta bajeza moral, no obstante, y los contenidos culturales con los cuales trabaja, no son, sin embargo, poco significativos. La visión negativa del abrasileñamiento del portugués se construye sobre la inversión de aquellas características, también negativas, que la

cultura brasileña de fines del siglo XIX adjudica al inmigrante portugués: avaricia, indiferencia afectiva, arribismo. Características, que, además, definen con una fuerte carga negativa la contrafigura de este personaje en la misma novela, el portugués dueño del cortiço, João Romão, que acabará aprovechándose de todos para subir en la escala social.

Pero además, el samba parece comenzar a extenderse hacia personajes no esencialmente sensuales ("e até, quem diria! o grave e circunspecto Alexandre") llegando a abarcar a todos los habitantes del cortiço. De hecho, lo que ocurre con Jerônimo, debido al samba y a Rita, va a ocurrir también con todos los otros personajes diferentes del cortiço. Aquellos que provenían de estratos sociales más altos o de otras naciones y que traían al cortiço alguna diferencia, van a quedar convertidos, por arte y magia del cortiço corruptor, en lo mismo y "lo más bajo" que allí habitaba. El cortiço acaba borrando las diferencias originales. Y uno de los catalizadores fundamentales de este borramiento de diferencias es precisamente el samba. Hacia el final de la novela, con la igualación de los diferentes personajes del cortiço, el samba queda evidentemente circunscripto a una clase social, a un tipo (de ahí que después caracterice al típico estalagem brasileño, el "Cabeça de Gato"). El samba, y los desplazamientos que esa danza metaforiza –contagio, enfermedad, relaciones sexuales–, parecen aquí caracterizar a toda una clase, la clase baja. De representante de una mulata bahiana se pasa al colectivo de la clase baja.[15]

¿Qué es lo que hace al samba, todavía hacia fines de siglo una más de las características típicas de sólo una fracción de la población brasileña, convertirse en representante de lo brasileño en la novela? La figuración del samba en la novela funciona como una metáfora más de la mezcla e hibridez que, a través de procedimientos variados, se convertirá en la característica más nombrada de la nacionalidad brasileña. Esta posibilidad queda claramente inscripta en la novela: no sólo el portugués se abrasileña mediante su amancebamiento con Rita bahiana, sino que ésta decide quedarse con el personaje portugués y abandona a su enamorado brasileño porque "la sangre de la mestiza reclamó sus derechos de purificación, y Rita prefirió en el europeo al macho de raza superior" ("o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de

apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior").[16] De esa manera el samba, en tanto agente del contagio, y aunque presentado de manera negativa, provee también la posibilidad de que a través del mestizaje se borren las diferencias entre las razas y así, invirtiendo el sentido del mismo mestizaje, podría asociarse también a la posibilidad de blanqueamiento que traería el mestizaje, y que según Roberto Ventura será el aporte latinoamericano a la teoría racista europea. Según Ventura, la penetración de las teorías racistas europeas en el campo cultural brasileño de fines del siglo XIX produce una suerte de autoexotismo –semejante a lo postulado por Flora Süssekind con respecto a la constitución de un narrador de ficción en la literatura de Brasil– que le permite al intelectual brasileño distanciarse de las costumbres de su propia sociedad mediante una mirada antropológica.[17] Esas teorías sin embargo serán reformuladas en el suelo brasileño de forma crítica y selectiva, según los intereses políticos y culturales de las camadas letradas, llevando a la valorización del mestizaje y a la ideología del blanqueamiento que atenuaron el racismo científico dominante en la época. Dice Ventura:

La ideología del mestizaje, como fusión de razas y culturas, se tornó elemento recurrente en la literatura, la historiografía y el ensayismo brasileños. A partir de tal ideología, la "síntesis" racial y cultural es vista como rasgo específico, o marca de identidad, que funda concepciones homogéneas y poco diferenciadas de cultura. En Brasil y en América Latina, una imagen unificada de nación se definió a partir de la incorporación de las formas culturales europeas, indígenas, africanas y asiáticas. Pero los sectores representantes de la civilización occidental y detentores de la palabra escrita y, en las últimas décadas, de los medios audiovisuales, aceptaron y rechazaron las posibles figuras de identidad construidas a partir de esa mezcla de elementos. El resultado no fue la formación de una conciencia colectiva, sino la emergencia, en los sectores letrados, de una ambivalencia psicosocial en la que la identidad cultural es percibida como problema. Ambivalencia que revela la tensión entre la integración a la civilización y la génesis de la nación.[18]

Esa ambivalencia y esa tensión serán fundamentales en el proceso de construcción de una cultura nacional, y se manifiesta en términos formales en la fuerte ambigüedad que la novela de Azevedo muestra en la representación y funcionamiento del samba. Aquí, la génesis de la nación se contrapone a la integración a la civilización: se muestra, más bien, como un proceso que se opone a esa integración.

La novela de Azevedo trabaja con contenidos culturales que, insertos en un proyecto de cultura nacional, resultan cargados de intensa ambigüedad. Esa ambigüedad no es particular de Azevedo ni del naturalismo brasileño, sino específica de las contradicciones que emanan de un proceso de nacionalización y modernización que para América Latina siempre fue ambiguo y contradictorio. Mientras que por un lado estos contenidos nacionales proveen la "sustancia" típica que se necesita para construir la cultura nacional, por el otro esa tipicidad los aleja del modelo europeo, fin teleológico de una posible evolución.

EL CASO GÜIRALDES

Respondiendo al llamado de la revista Martín Fierro en su número 4, que convocaba a los partidarios de una "nueva sensibilidad", Ricardo Güiraldes contesta en el número siguiente: "Sí, existe una sensibilidad y una mentalidad argentina. Si no fuera así no tendríamos razón de ser más que como terreno baldío, vendible en lotes".[19] Si se piensa que la respuesta está escrita desde "La Porteña", la estancia perteneciente a la familia de Güiraldes adonde éste se había retirado a escribir Don Segundo Sombra, desilusionado por la mala acogida que habían recibido sus libros anteriores, la cita adquiere un doble significado. Nada peor para un estanciero que pensar en un terreno baldío que debe ser vendido en lotes; nada más desolador para un argentino nacionalista que acceder a la idea de que la patria pueda ser vendida, y, para colmo de males, en lotes. Esa "sensibilidad argentina" no sólo "existe", según Güiraldes, sino que es la razón que define y da derecho de existencia a la nación argentina.

A pesar de las diferencias estilísticas que separan Don Segundo Sombra de la producción literaria anterior de Güiraldes, cabría pensar que existe, por lo menos en El cencerro de cristal, un mismo proyecto literario centrado alrededor de la construcción de una mitología nacional.[20] Un poema de Güiraldes incluido en este libro de 1915, "Tango", puede pensarse como un ejemplo de esta mitología. Se trata de un poema descriptivo, del cual el sujeto lírico está excluido, sobre el tango pendenciero y sexual, el tango del prostíbulo. Por un lado, los participantes, en el tango, pertenecen a una misma clase, el hombre, "guaso" y la mujer, una "china guaranga", adjetivos que en la época denotaban a aquellos que no integraban la clase patricia.[21] Ambos son animalizados: se los nombra como macho y hembra, movimiento que sirve para ubicar al tango y a sus representantes como seres primitivos. Hay una primera homogeneidad entre los participantes del tango, pero ambos pertenecen a diferentes géneros. Y la relación entre los diferentes géneros –la relación sexual– que propone el tango no se

dibuja como una articulación pacífica sino como una pelea, no como aquello que une sino como aquello que desune y lastima y que, incluso, conduce a la muerte. A diferencia del samba en el cambio de siglo, el tango no propone la unión u homogeneidad de una clase sino imágenes de pelea, de corte y de sangre. El tango instaura un conflicto, que se lee, así, en términos de género: esa violencia resignifica el erotismo en el baile del tango, que aparece de esta manera –en un ideologema que se repetirá en incansables letras y visiones del tango–, como un erotismo de ruptura y no de sutura.

Sin embargo, éstos no son los únicos sujetos presentes en el poema. El poema aparece fechado en París, en 1911. En ese marco se ubica el yo poético, en el límite mismo del poema. En un poema, escrito por un argentino, sobre el tango, estas dos inscripciones no son insignificantes. El tango que hizo furor en París es un tango mucho más estilizado que éste que se representa aquí, un tango más "elegante". En la primera década del siglo pueden encontrarse en París dos tipos de tango: el tango de los salones de baile y el de los musichall.[22] El tango de Güiraldes no es ninguno de estos dos, sino el tango del prostíbulo del arrabal. El gesto de fechar ese poema en París, cuando sin embargo lo que se describe en el poema no es el tango parisino, marca una posición del sujeto lírico que no es la de un yo que escribe sobre aquello que observa, como la disposición descriptiva del poema podría hacer suponer. En su lugar, este poema tiene la estructura del recuerdo, de la evocación, posición enunciativa que adquiere el yo poético en varios de los poemas de El cencerro de cristal. Como en otro poema de este mismo libro, "Nido", también fechado en París y donde se representa en este caso un animal típicamente argentino o sudamericano, el cóndor. Otra diferencia hace aquí entonces su aparición: un yo poético que, desde París y desde el margen del poema –un doble afuera– observa un tango en el que no participa y con el que no se identifica.[23] Doble movimiento de distanciamiento que al mismo tiempo es también un acercamiento. Porque el sujeto que en París recuerda el tango prostibulario argentino y no el que se baila en París está así rememorando una zona de la patria, y en ese movimiento evocativo, también acercándose, por contraposición al tango de París, al tango del arrabal. Lo que me interesa notar es que el sujeto lírico se encuentra, aunque en el margen, también en este poema y

en el mundo del tango.

Por otro lado, hay una tensión muy fuerte en la construcción de ese tango como representante de una clase que, sin embargo, está cruzada por el conflicto: y en el poema el tango mismo figura ese conflicto. Hay aquí una ambigüedad más que se agrega a las ya señaladas en la posición liminal de Güiraldes en la vanguardia argentina, y en este texto que la precede.[24] El tango quiere ser circunscripto a una clase, como característica exclusiva de ésta, pero en esa observación el tango aparece articulando un conflicto interno a esa clase, impidiendo, así, la homogeneización de la misma. El tango escribe, aquí, la diferencia sexual.

El cencerro de cristal encierra, desde el título, un proyecto de conversión de lo nacional en arte, que precipitará en la gran novela de la tierra argentina, Don Segundo Sombra. Aquí, sin embargo, la ambigüedad permanece en que el arte, como para Baudelaire, puede ser "feo", y no debe necesariamente ser idealizado, como lo será, en cambio, la pampa en Don Segundo Sombra. Hasta se podría decir que en ese gesto el Güiraldes de El cencerro de cristal está mucho más cerca de la vanguardia –y es claro que ese movimiento frente al tango es muy semejante al que elaborará Borges unos años después– que en Don Segundo Sombra. De hecho, Borges, en El idioma de los argentinos, publicado originalmente en 1928, cita, en uno de sus textos cuyas elaboraciones reaprovechará dos años después para la escritura de Evaristo Carriego, precisamente este poema de Güiraldes. También hace en 1938 una mención muy honrosa a El cencerro de cristal, donde lo considera superior al mismo Lunario sentimental de Lugones que, luego de tantas diatribas, en este texto se decide a recuperar.[25]

Ese episodio es fundamental para comprender no sólo a Güiraldes, sino un estado de la cultura argentina.

Unos años después, en 1917, Güiraldes publica la novela Raucho. En ella se produce un doble desplazamiento del tango. En primer lugar, se trata del tango elegante, bailado en los ricos salones parisinos de la alta burguesía a la que pertenece el protagonista, hacendado argentino y eximio bailarín de tango. La participación de éste en el mundo del tango parisino es vista como degradación moral, por su olvido de la familia y de las "cosas de la patria". El tango, en este espacio de Raucho, figura como el producto nacional

que, como el mismo protagonista, se ha dejado extranjerizar en su paso por París, y esa extranjerización conlleva una condena moral.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA NACIONAL

Es posible leer dos caminos en el paso de la etnologización de la nación a la construcción de una cultura nacional que las elaboraciones culturales del tango y del samba van diseñando a lo largo de las primeras décadas de su evolución. Mientras que en el caso del samba se pasa de una característica típica claramente restringida a una población –incluso regional– determinada hacia su generalización como rasgo definitorio de las clases populares, en el caso del tango parece tratarse más bien de la generalización de un conflicto. Esos caminos pueden leerse como elaboraciones problemáticas de dos culturas diferentes. En el Brasil el legado africano debe ser recuperado para poder proponer una modernidad posible, ya que según las teorías racistas vigentes durante el siglo XIX, no había posibilidad de futuro para una cultura con fuertes componentes africanos. Liquidar primero ese preconcepto racista, instalando en esa misma operación otros, será una tarea en la que se empeñarán gran cantidad de intelectuales. En la Argentina, por el contrario, el imperativo parece tener una dirección diferente. Se trata más bien de inventar un pasado para formas velozmente cambiantes que, como el tango, inauguran un conflicto que no logra resolverse: mientras que en su elaboración la intervención de la población de origen inmigratorio es absolutamente innegable, su condición de producto "típico" resulta para muchos artistas e intelectuales en una percepción del tango como dispositivo insoslayable para construir una identidad nacional. Simultáneamente "nacional" y "cosmopolita", el tango y su imagen en las primeras décadas del siglo acompaña las vicisitudes del nacionalismo cultural argentino, y las contradicciones que éste abrigaba en su seno.

Muchos de los tangos producidos por descendientes de italianos elaboran, como una especie de formación de compromiso, tangos de estirpe claramente "criolla", acentuando los rasgos gauchescos del tango por sobre los inmigratorios: el uso de la guitarra en la música y el abandono del bandoneón, junto a letras con referencias

camperas. “Betinotti”, o “La morocha” son dos de los más claros y tempranos ejemplos. Por otro lado, el idiolecto utilizado en muchos tangos, el lunfardo, expone también la ambivalencia de una lengua simultáneamente típica de una población –los compadritos– y que sin embargo es inventada a partir del préstamo de varios idiomas diferentes, territorializando y desterritorializando al mismo tiempo la condición “nacional” del castellano rioplatense.

En los primeros sambas, en cambio, parece reprimirse todo aquello que tenga que ver con la circunscripción del ritmo a una población de origen africano, tanto en la música –que desprecia los instrumentos típicamente africanos– como en las letras, de claro contenido urbano y moderno, como desde el título lo señala el primer samba-maxixe, “Pelo Telefone”; serán en cambio estas otras características las que emergerán con una contundencia insoslayable en los sambas de los años de 1930, exhibiendo en su “africanía” dispositivos novedosos en el proceso de construcción de una nación.

1 Las historias sobre la persecución y criminalización del tango y del samba coinciden en más de un punto. La fortaleza argumentativa e histórica de estos discursos ha sido puesta en cuestión por varios textos, brasileños y argentinos. Véanse Sandroni, Feitiço Decente. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1930), Río de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ, 2001; y Vianna, O Mistério do Samba, Río de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ, 1995.

2 Los topos del desierto para la Argentina y de la selva o floresta para el Brasil funcionaron a menudo como postulación de un vacío a llenar y modificar. Sobre el funcionamiento de este contraste en dos locus específicos, la Amazonia y la Patagonia, véase Margens/ Márgenes, núm. 4, 2005.

3 Como se señaló en la nota 40 del capítulo 1, para muchos estudiosos este samba primitivo no tendría nada que ver con el samba que se convertirá en música nacional en los años de 1930. Como fenómeno cultural, sin embargo, estas primeras referencias tienen una importancia fundamental en la constitución de una representación cultural del samba y de la música con características

sincréticas. La primera referencia al samba parece ser una quadrinha de fray Miguel do Sacramento Lopes Gama, publicada en O carapuceiro, donde aparece la palabra "samba". Véase Sérgio Cabral, As escolas de samba do Rio de Janeiro, Petrópolis, Lumiar, 1996. En 1888 se publica una novela de Júlio Ribeiro, A carne, que incluye una representación de un samba rural. Esta descripción dio origen a la primera composición de música erudita que tomó el nombre de "samba", el último de los cuatro movimientos de la Suite Brésilienne, compuesta por Alexandre Levy. Véase David Appleby, The Music of Brazil, Austin, University of Texas Press, 1989, p. 85. Ya en 1906 João do Rio en sus crónicas de Kósmos usaba la palabra "samba" para designar a las músicas cantadas de carnaval. Para las primeras apariciones del término, véase Carlos Sandroni, op. cit., cap. 2.

4 Sobre Alencar y la importanción de la novela, los mejores artículos –y, además, que otorgan perspectivas en muchos aspectos opuestas, son el de Roberto Schwarz, "A importação do romance em Alencar", en Ao Vencedor as Batatas, San Pablo, Editora 34, 2000, y Silviano Santiago, "Liderança e hierarquia em Alencar", en Vale quanto pesa, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1982. Sobre O Cortiço y su desborde, véanse Antonio Candido, "De Cortiço a Cortiço", en O Discurso e a Cidade, San Pablo, Duas Cidades, 1993; y, sobre todo, el artículo mencionado de Araripe Júnior, que no sólo instalará a Azevedo como creador original, sino que elaborará la primera teorización sobre la construcción de un estilo tropical a partir de un análisis de esta novela. Véase Tristão de Alencar Araripe Júnior, "Estilo tropical", en Obra crítica, vol. II, Río de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1958-1970. Para una crítica lúcida de este artículo y su importancia en la historiografía literaria brasileña, véase Roberto Ventura, Estilo tropical. História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil, 1870-1914, San Pablo, Companhia das Letras, 1991.

5 Véase Carlos Sandroni, op. cit., p. 92.

6 Hacia fines de 1880, el samba se identificaba efectivamente con una danza típica de los negros africanos y de los mulatos, pero no había sido postulada como una característica específicamente "nacional", como va a serlo en esta novela. Sin duda, se trata en este caso de una suerte de extensión metafórica de aquello que se

considera típicamente brasileño.

7 En el centro del Río de Janeiro finisecular, antes de la reforma de Pereira Passos, se mezclaban comercios, residencias y conventillos (Hermano Vianna, op. cit., p. 21). Notemos la descripción en O Cortiço: “Justamente por esa época se vendió también un petit hotel que quedaba a la derecha de la venta, separado de ésta solo por aquellos tantos metros; de modo que todo el flanco izquierdo del edificio, alrededor de unos veinte metros, daba hacia el terreno del ventero sus nueve ventanas con alféizar”. (Aluísio Azevedo, O Cortiço, San Pablo, Ática, 1997, p. 18). Antonio Candido señala ésta como una de las grandes diferencias de la novela brasileña con respecto a su “modelo” europeo: el estadio primitivo de acumulación capitalista en el que se encontraba el Brasil en la época habría hecho que Azevedo colocara en una misma novela explotadores y explotados, mientras que la diferenciación que había alcanzado la sociedad francesa le demandó a Zola una obra en la que trataría a estos agentes en libros diferentes pertenecientes, sin embargo, a un mismo ciclo. Véase Antonio Candido, op. cit., y, para un análisis de este artículo de Candido, Roberto Schwarz, “Adequação nacional e originalidade crítica”, en Seqüencias brasileiras, San Pablo, Companhia das Letras, 1999.

8 Tristão de Alencar Araripe Júnior, op. cit.

9 Desde una perspectiva estructuralista, Sant’Anna lee O Cortiço como un sistema de transformaciones. Véase Affonso Romano de Sant’Anna, Análise estrutural de romances brasileiros, Petrópolis, Vozes, 1979.

10 Aluísio Azevedo, op. cit., p. 198.

11 Aluísio Azevedo, op. cit., p. 73.

12 Sobre el romanticismo y su construcción del primitivismo nacional, véase Antonio Candido, Formação da Literatura Brasileira, Belo Horizonte, Itatiaia, 1981 (1ª ed., 1957).

13 Casi todas las críticas a O Cortiço, a partir de diferentes ideologías críticas, señalan esta persistencia del romanticismo en Azevedo.

14 Aluísio Azevedo, op. cit., p. 175, énfasis mío.

15 En esta novela de Aluísio Azevedo se puede ver algo que Antonio Candido señalara en otra novela del mismo autor (y que, por otra parte, suele ser una característica de las ficciones naturalistas): en estos libros, "ya no importa el drama individual, que aparece como mero apéndice de una lucha colectiva". Véase Antonio Candido, "Introdução", en Aluísio Azevedo, Filomena Borges, San Pablo, Martins, 1960.

16 Aluísio Azevedo, op. cit., p. 151.

17 Flora Süssekind, O Brasil não é longe daqui, San Pablo, Companhia das Letras, 1990;y Roberto Ventura, Estilo Tropical, op. cit., p. 60. Hay traducción al español del primer capítulo de este libro en Adriana Amante y Florencia Garramuño, Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña, Buenos Aires, Biblos, 2000.

18 Roberto Ventura, op. cit., pp. 67 y 68.

19 El llamado aparece en Martín Fierro (Segunda época), año 1, núm. 4, 15 de mayo de 1924; la respuesta de Güiraldes, en el número siguiente, núm. 5-6, 15 de junio de 1924.

20 Señala Ivonne Bordelois: "'Toda mi obra no ha sido sino un largo Cencerro de cristal', dirá Güiraldes años más tarde. Es preciso reconocer que la frase [...] significa, en realidad, que en El cencerro de cristal están latentes, entre otros rasgos, los indicios de ese proyecto del cual Don Segundo Sombra será la confirmación y la justificación postrera". Genio y figura de Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 48.

21 Para una definición contemporánea de estas calificaciones, véase José M. Ramos Mejía, Las multitudes argentinas. Estudio de psicología colectiva, Buenos Aires, Belgrano, 1977, pp. 214 y 215.

22 Véase Marta Savigliano, Tango and the Political Economy of Passion, Boulder, San Francisco y Oxford, Westview Press, 1995, pp. 114-125.

23 Es interesante notar, por otro lado, que Güiraldes era un eximio

bailarín de tango y que desde muy temprano –los cinco años– sabía ya tocar en la guitarra algunos acordes de “El Queco et la milonga” (Roberto Selles, “El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900)”, en La historia del tango, t. II, Buenos Aires, Corregidor, 1980).

24 Para las ambigüedades de El cencerro de cristal y de la escritura de Güiraldes en general, véanse Ivonne Bordelois, Genio y figura de Ricardo Güiraldes, op. cit.; Eduardo Romano, “Introducción”, en Ricardo Güiraldes, Don Segundo Sombra, Buenos Aires, Colihue, 1985; y Francine Masiello, Lenguaje e Ideología, Buenos Aires, Hachette, 1988.

25 Véanse Jorge Luis Borges, “Ascendencias del tango”, en El idioma de los argentinos, Madrid, Alianza, 1995, p. 105 y “Leopoldo Lugones”, en Sur, año VIII, núm. 41, febrero de 1938, recopilado en Borges en Sur. 1931-1980, Buenos Aires, Emecé, 1999.

3. VANGUARDISTAS PRIMITIVOS

La pura impura mezcla.

OLIVERIO GIRONDO

ABAJO EL TANGO Y PARSIFAL

Pesadez de los tangos ingleses, alemanes, deseo, espacio mecanizado por fracs que ni siquiera pueden exteriorizar su sensibilidad, plagio de tangos parisinos e italianos, parejas moluscas, felinidad y salvajismo argentino idiotamente ablandados, morfinizados, pesados. Poseer una mujer no es frotarse con ella, sino penetrarla. ¡Bárbaros! ¿Una rodilla entre los muslos? ¡Vamos, hombre, si hacen falta dos! ¡Bárbaros! Sí, seamos bárbaros. Hijas del tango y de sus lentos soponcios, ¿creéis que es divertido mirarse mutuamente en la boca y tratarse recíprocamente los dientes como dos dentistas alucinados?

–¿Hay que arrancarlo? ¿Emplomarlo?

¿Pensáis que es gracioso tirabuzonearse el uno al otro para destapar el espasmo de vuestra pareja sin que podáis llegar jamás? ¿O de mirar la punta de vuestro calzado como zapateros hipnotizados? [...]

Tristán e Isolda retardan su espasmo para excitar al rey Marc [...] miniatura de angustias sexuales, chupetín de deseo, lujuria al aire libre, delirium tremens, manos y pies de alcoholizado; minicoito de cinematógrafo, vals masturbado. ¡Uf! Hijas diplómatas de piel. ¡Viva la salvajada de una posesión brusca, la toma de una danza muscular exaltante y fortificante! Tango y tangaje de veleros, estallad de ternura y de imbecilidad lunar. Tango, tango, tangaje a vomitar. Tango, lento y paciente funeral del sexo muerto. Se trata por cierto de religión, moral y mojigatería; estas tres palabras no tienen ningún sentido para nosotros. Pero es en nombre de la salud, de la fuerza, de la voluntad, de la virilidad que nosotros abucheamos el tango y sus debilidades pasatistas.

E. T. MARINETTI[1]

No podemos ignorar el hecho de que el aspecto primitivo de todo el arte nuevo, desde el folklore al interés de Blauer Reiter en la pintura campesina bávara, tuvo un potencial reaccionario desde el comienzo.

THEODOR ADORNO

Alrededor de los años veinte es posible encontrar en las culturas argentina y brasileña una fuerte condensación simbólica entre lo primitivo y lo moderno. Las condiciones históricas de esa condensación pueden leerse en algunas de las formas culturales más "canónicas" de ambas culturas, productos de sus respectivas vanguardias nacionales. Esa condensación es fundamental para la nacionalización del tango y del samba: ella permite negociar la contradicción planteada al proponer como símbolo nacional una forma que hasta entonces había sido considerada "primitiva" y "salvaje" en plena etapa de violenta modernización excluyente. Pero hay una razón todavía más contundente para intentar mapear las formas y las condiciones por las cuales lo primitivo llega a ser asociado a lo moderno. Y es que en ella puede leerse, quizá de forma novedosa, una problemática central para una zona de la vanguardia latinoamericana. Porque en la condensación entre lo primitivo y lo moderno el recorrido de la problemática de lo nacional en las vanguardias latinoamericanas se exhibe como función del cosmopolitismo típico de la vanguardia: es el deseo de modernidad, velocidad, y ausencias de frontera lo que se manifiesta –también– en el nacionalismo primitivista.

Una de las postulaciones más frecuentes en la bibliografía sobre las vanguardias latinoamericanas es la confluencia de nacionalismo y cosmopolitismo, a menudo vista como un oxímoron. Esa insistencia en la crítica a las vanguardias latinoamericanas se contrasta con una casi inexistencia de las problemáticas del cosmopolitismo y nacionalismo para la crítica de la vanguardia europea. La importancia que para la vanguardia europea ha tenido el primitivismo, sin embargo, puede compararse con la dialéctica cosmopolitismo/nacionalismo de la vanguardia latinoamericana. Porque la idea de lo primitivo es, en cierto sentido, un cosmopolitismo al revés. Me interesa este contraste para marcar

cómo el término cosmopolitismo puede llegar a constituirse como un término colonial que, más que señalar la relación entre una nación –o un sujeto– y su afuera, señalaría la relación entre un sujeto o nación y un afuera determinado y específico: el afuera que es Europa, Occidente, o las culturas "no primitivas". Traduciéndolo para la vanguardia: son cosmopolitas los latinoamericanos cuando se refieren a Europa; no los europeos cuando se refieren a América Latina o África, quienes son vistos, en cambio, como primitivistas.[2]

En todo caso, en esa dialéctica compleja se ha visto una contradicción que el sistema latinoamericano explicaba. Debido a la dependencia con Europa, en América Latina era necesario operar una diferenciación con respecto a ella, ya que simultáneamente existía una tendencia a imitar a Europa (adoptando la vanguardia) y, por otro lado, a marcar una diferencia (instituyendo una vanguardia nacional). El nacionalismo en América Latina coincidía con –y se explicaba por– este intento de imitación. Explicación común de la antropofagia oswaldiana, ese razonamiento suele explicar también el afán nacionalista de Martín Fierro, desde el criollismo de Borges, al cosmopolitismo campesino de Girondo. Definidos, todos esos movimientos, como gestos de una mezcla: por un lado, cosmopolitismo; por el otro, nacionalismo.[3]

También en esos años el tango y el samba, en su proceso de nacionalización, parecen tener que pasar por Europa: el tango, se dice, triunfa primero en París y también el samba fue valorado por europeos como Blaise Cendrars y Darius Milhaud que lo incorporaron en sus composiciones y poemas. La primera aceptación del tango y del samba en la escena musical parisina es vista en gran parte de la bibliografía como condición de posibilidad de la aceptación, considerada en esos textos ocurrida con posterioridad a la aceptación parisina, del tango y del samba en sus propios contextos de origen.[4] Sin embargo, numerosos trabajos de investigación más recientes han demostrado una complejidad mayor del proceso.

En Tango and the Political Economy of Passion, Marta Savigliano analiza extensamente el periplo parisino del tango como "un episodio en la larga historia de la manufacturación colonial de lo exótico",[5] lo que le permite analizar al tango entre les dances

brunnes: el cake-walk afroamericano, el maxixe brasileño y el apache. Aunque para Savigliano la primera aceptación europea del tango es fundamental para su posterior aceptación en la Argentina, reconoce que el desarrollo local del tango también intervino en esa aceptación.[6]

En estos dos trayectos puede leerse una curva semejante: la dependencia de Europa explica tanto el afán cosmopolita de la vanguardia como la aceptación de un producto de la cultura popular y su conversión en símbolo de la identidad nacional sólo una vez que ha sido aceptado –en tanto exótico– por Europa. Incluso el discurso anticolonialista de esos modernismos nacionales ha sido leído como una "excrecencia" del colonialismo europeo.[7]

La lectura simultánea de ambos procesos puede iluminar algunas otras zonas de las culturas argentina y brasileña de los años veinte y treinta. Porque en la condensación entre lo primitivo y lo moderno que algunas prácticas vanguardistas figuran en torno del tango y del samba puede leerse una coincidencia –y no contradicción– entre el cosmopolitismo y nacionalismo que define simultáneamente una inscripción específica –latinoamericana, pero también alternativa y contrahegemónica– de un proceso de modernización de los lenguajes artísticos y de las culturas argentina y brasileña.

Peter Osborne ha señalado la necesidad de pensar el concepto de modernismo –en este sentido general de modernización cultural de los lenguajes artísticos– como un concepto cuya lógica abstracta de afirmación cultural de una lógica temporal específica de negación adquiere contenidos particulares según su concretización en un campo histórico particular. En The Politics of Time, Osborne intentó entender el modernismo como una categoría abstracta, filosófica, y no simplemente como un movimiento datado históricamente. Este libro es interesante en tanto reflexión sobre el modernismo propiamente dicho, pero creo que para nuestros márgenes es más interesante todavía un giro que le va a dar a esa investigación en un libro posterior, Philosophy in Cultural Theory. Allí Osborne estudia el modernismo como un concepto paradigmático en términos de una teoría transnacional de la cultura, porque es un concepto cultural occidental que se generaliza a un nivel global mediante un proceso sumamente conflictivo y lleno de disputas que oscila entre

el imperialismo de una obliteración de diferencias culturales y la producción de interpretaciones y alternativas contrahegemónicas. Hay, según Osborne, dos contenidos semánticos del término modernismo: por un lado, refiere a un fenómeno histórico y hasta cierto punto sociológico. Pero por otra parte, es una forma temporal que atraviesa diferentes formas de vida histórica. En este sentido, modernismo es la condición cultural de posibilidad de una serie de formas de experiencia de la historia que están distintivamente orientadas hacia el futuro. La pregunta que Osborne plantea desde esta concepción es sobre cómo esta lógica es producida y jugada bajo diferentes, pero siempre relacionadas, condiciones sociales e históricas y qué tipo de relaciones establece con lo que cada vez más dudosamente entra bajo el título de "cultura nacional".

El estudio de Osborne no busca negar la dimensión histórica del concepto de modernismo, sino liberarse de las restricciones de una concepción empírico tipológica del modernismo en literatura y arte, que es casi siempre lo dado en los estudios sociológicos en esta área: el modernismo como un estilo epocal. Sobre todo porque esta concepción como período epocal justamente no puede dar cuenta de las múltiples manifestaciones contradictorias del modernismo. Para él, el modernismo como término translacional sólo puede unificarse a nivel de una forma temporal pura.

Para ello busca establecer los términos según los cuales volver a pensar el material histórico del modernismo desde el punto de vista de una determinación del concepto fundamentalmente como forma temporal y cultural y así adquirir un sentido más adecuado de su lógica histórica. Porque si entendemos al modernismo como la afirmación cultural de una lógica temporal de la negación, los contenidos de esta negación estarán determinados por la delimitación del campo cultural en el que éste actúa. Cito:

Si, por un lado, modernismo posee la universalidad de un concepto filosófico, y por lo tanto resulta un concepto construido en el nivel de un cierta fenomenológicamente absoluta (aunque históricamente condicionada) universalidad–, por el otro, deriva su significado concreto de la unidad distributiva de sus instancias específicas, como una constelación particular de campos de negación, en

cualquier tiempo particular. De allí sus potenciales manifestaciones contradictorias en, por ejemplo, tanto formas radicalmente nacionalistas y radicalmente antinacionalistas, formas cosmopolitas, en diferentes contextos históricos y nacionales, o según diferentes proyectos políticos dentro del mismo contexto histórico. Porque depende de si el campo de negación se constituye interna o externamente a la idea de una "cultura nacional".[8]

En ese sentido, no puede haber una relación necesaria y única entre la "cultura nacional" y el modernismo como forma cultural.

Lo único distintivo del modernismo como forma cultural per se, antes de su especificación, es que los modos de identificación que designa implican un sentido de ruptura futura del presente como una transición siempre en parte destructiva hacia un orden nuevo temporario.

En ese sentido, más allá de que la vanguardia haya sido en América Latina un eco de manifestaciones europeas, las formas peculiares que adoptó en estas tierras se vinculan también con otros conflictos exclusivamente latinoamericanos, tanto o más importantes en la definición de estas vanguardias que su dependencia o no de movimientos europeos o su articulación de problemáticas que trascienden las fronteras regionales. Algunos gestos y movimientos de las vanguardias y modernismos argentinos y brasileños articulan una respuesta a conflictos típicamente latinoamericanos que rodean la pregunta por una identidad nacional para la cual lo europeo, en tanto "universal", funciona como horizonte siempre traumático.[9]

El análisis de la figuración que del tango y del samba hizo la vanguardia argentina y brasileña puede evitar esa obliteración y el imperialismo implícito en un concepto de vanguardia demasiado general que, pensado desde Europa, puede llegar a desarticular las problemáticas específicas de la modernización de los lenguajes artísticos para América Latina.

EL PRIMITIVISMO EN LA VANGUARDIA

Es posible trazar una línea de análisis que una el proceso de nacionalización del tango y del samba con algunos textos de la vanguardia argentina y brasileña atravesados por figuraciones de estas músicas y danzas. En ambos procesos, el problema del primitivo permite entender por qué el cosmopolitismo no se opone al nacionalismo en las formas específicas que adquirió esta aparente contradicción para las culturas latinoamericanas, sino que se constituyen, en realidad, el uno en el reverso de la medalla del otro. Para la vanguardia, el tango y el samba son productos anfibios, simultánea, siniestramente modernos y primitivos: figuran al mismo tiempo lo primitivo nacional, y lo sofisticado y moderno del concepto de lo primitivo europeo, tan importante en cierta vanguardia europea que servirá de modelo, muchas veces implícito, en la revalorización del primitivo en América Latina.

Mientras que en la vanguardia europea el primitivismo opera en un campo discursivo para el cual la apelación a lo primitivo resulta una operación de distanciamiento de la tradición y de lo nacional, en América Latina lo primitivo va a adquirir otras connotaciones. De hecho, en el modernismo brasileño y en algunas formas de la vanguardia argentina martinfierrista el primitivismo aparece como componente fundamental de una idea de modernidad que va a ser claramente funcional a la construcción de las modernidades latinoamericanas. ¿Qué hay en el primitivismo para que se asocie con la modernidad? ¿Por qué algunas vanguardias latinoamericanas apelaron a este concepto para idear formas de arte modernas?

En la figuración anfibia del concepto de primitivo la vanguardia latinoamericana se separa de la europea. Porque la ecuación primitivo/otro en Brasil, y en la Argentina, no funciona dicotómicamente sino de manera doble: si la apelación a lo primitivo en Europa puede implicar un corte con la tradición nacional, en América Latina lo primitivo será lo nacional.[10] Así, la apelación al primitivo condensa un gesto doble que es al mismo

tiempo cosmopolita y nacionalista, un gesto que simultáneamente rompe con la tradición y recupera un pasado.

Analizar la paradoja que plantea el primitivismo en América Latina puede ser una forma de investigar las consecuencias que para una teoría de la vanguardia y de la modernidad en América Latina trae ese oxímoron del cosmopolitismo/nacionalismo característico de algunas vanguardias latinoamericanas.

En primer lugar, habría que desarmar la idea de que cosmopolitismo y nacionalismo son términos excluyentes, términos que planteen necesariamente una paradoja. El nacionalismo fuera de Europa –señala Partha Chatterjee– "estuvo históricamente fusionado con la cuestión colonial".[11] La combinación de cosmopolitismo y nacionalismo es una de las formas históricas en las que se manifestó esa "fusión".

Postular que el primitivismo fue lo mismo para Europa (Leiris, Bataille, y otros) que para América, es desconocer esa estructura ambigua del primitivo latinoamericano y las consecuencias que una colocación en el margen trae para la vanguardia.[12] ¿Es posible pensar, en cambio, en un desplazamiento de esa fantasía primitiva, desde la mirada preparada para leer al otro (orientalista, si se quiere) a la mirada de los latinoamericanos? Antonio Candido en "Literatura e cultura de 1900 a 1945", señaló: "Ahora bien: en el Brasil las culturas primitivas se mezclan a la vida cotidiana o son reminiscencias todavía vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, de un Brancusi, Max Jacob, un Tristan Tzara, eran, en el fondo, más coherentes con nuestra propia herencia cultural que con la de ellos".[13] Es claro que esta nueva "congenialidade", para usar la expresión de Haroldo de Campos,[14] del primitivismo con las culturas latinoamericanas explica ciertos cambios en relación con el significado y la función de la figura del primitivo. Sin embargo, también propone una contradicción aparente frente a uno de los relatos de la modernización de las culturas argentina y brasileña. Esa contradicción será negociada a partir de la asociación entre modernidad y primitivismo que las estéticas vanguardistas de Brasil y la Argentina elaborarán en los años veinte. En todo caso, la postura de Candido resulta circular colocada en este contexto: explica que la vanguardia

latinoamericana fue nacionalista al copiar a Europa, pero no, en todo caso, por qué ese nacionalismo tomó las formas de un fuerte primitivismo ni, tampoco, las características que ese primitivismo adoptó en la vanguardia brasileña o argentina.

Me gustaría interrogar en función de estos problemas dos textos, Evaristo Carriego de Borges y "Carnaval carioca" de Mário de Andrade (incluido en Clã do Jaboti).[15] Porque la desmantelación de la fantasía primitiva que realizan estos textos en su figuración del tango y del samba recoloca algunas cuestiones para historizar determinados textos de las vanguardias argentina y brasileña.

El problema del primitivo –la figuración del primitivo, sus funciones y su forma de articular diferencias culturales– coloca en relación con la vanguardia latinoamericana un problema que ya la teoría de la vanguardia ha discutido: el cuestionamiento a la retórica de la ruptura.[16] Porque si en Europa la apelación al primitivo figuraba como ruptura con la tradición europea y como una de las formas, por lo tanto, de renovar la aprehensión y la representación literaria y en ese sentido, como vector de lo nuevo, en América Latina ese primitivismo implica en cambio una inmersión en el pasado nacional.

El antropófago de Oswald de Andrade o "o herói sem nenhum caráter" de Mário de Andrade –dentro del modernismo brasileño– o el gaucho y el compadrito de Borges –dentro del martinfierrismo–, implican una cierta inmersión en el pasado nacional –por disruptiva que esta inmersión pueda ser–. Aunque la preocupación por estos "primitivos" no significa necesariamente postular un deseo cronológico y sucesivo en la recuperación de ese pasado nacional, sin embargo sí coloca ciertos reparos a la noción de vanguardia como ruptura con la tradición nacional. Porque si bien se ha marcado la ruptura que la noción de primitivo en Oswald de Andrade y en Mário de Andrade implicaría con respecto al indianismo romántico, lo cierto es que ya Silviano Santiago había advertido sobre los riesgos de hacer una lectura puramente dadá del modernismo brasileño.[17] Al concentrarse en los gestos de ruptura, esa lectura dadá olvida la fuerte relación con el pasado que marcó a las vanguardias argentina y brasileña, rasgo que en general no ha sido tenido en cuenta por privilegiar su relación de mimesis con la

modernidad y la vanguardia europea. O, cuando ha sido tenido en cuenta, se ha leído como marca de un vanguardismo “tibio”, en donde esta inmersión en el pasado nacional es leída como marca de una menor fuerza de ruptura, que sería a su vez índice de una vanguardia que surge en un contexto o campo cultural menos preparado para los gestos de ruptura.

Una de las formulaciones más recientes e inspiradoras de este problema, propone, en cambio, pensar estas cuestiones a partir de otros parámetros. Según Adrián Gorelik, refiriéndose a lo que denomina como un cierto “clasicismo” de las vanguardias arquitectónicas argentina y brasileña:

No se trata en este caso de moderación, o por lo menos no sólo de eso, sino de una respuesta de vanguardia a un problema específico de la modernización americana: el clasicismo es el recurso de la vanguardia frente a la necesidad de producir una esencia de la cultura nacional. Es la misma necesidad que las diferentes tentativas de construir una identidad nacional venían manifestando en cada país, por lo menos desde fines del siglo XIX. Lo que cambió, sin embargo, es la mirada sobre las fuentes de donde extraer esa identidad y legitimarla: la vanguardia descubre que el territorio americano es el ámbito de radicación de lo más arcaico pero, por eso, es el lugar donde lo nuevo puede emerger puro, y que en esa potencialidad constructiva se esconde la tan ansiada “especificidad cultural”.[18]

Creo que es necesario reconsiderar esa relación de la vanguardia argentina y brasileña con un cierto pasado nacional no simplemente como marca de una tibieza mayor en las vanguardias latinoamericanas, sino como una forma de ruptura diferente, ideando conceptos que permitan comprender mejor la dialéctica específica de estas vanguardias latinoamericanas. Para volver a los planteos de Peter Osborne, si entendemos el modernismo como la afirmación cultural de una lógica temporal de negación (lo nuevo), el significado de cualquier negación será determinado por la delimitación del campo cultural dentro del cual y sobre el cual

actúa. En el campo cultural brasileño y argentino, donde la referencia a Europa era la convención, trocar esa referencia por la referencia a un pasado nacional desechado y que hasta entonces había querido ser olvidado podrá adquirir entonces –según las formas de su concreción– los rasgos de una ruptura aun más escandalosa que la imitación de la modernidad europea. En palabras de Peter Osborne:

Sea lo que fuere la "cultura nacional", no puede haber una relación conceptualmente necesaria entre ella y el modernismo como forma cultural, especificable de antemano. Sólo hay relaciones históricamente específicas y coyunturales, construidas por los (políticamente definidos) términos de identificación de campos de negación particulares. En particular, uno no puede hacer inferencias legítimas a partir de la conjunción fundante de modernismos canónicos con proyectos nacionales particulares para la posibilidad o imposibilidad de otras formas. En efecto, el carácter nacional de modernismos específicos es muchas veces nacional sólo en un sentido dialéctico, como negaciones determinantes de formas culturales recibidas: proyecciones cosmopolitas internamente oposicionales, sólo posteriormente situadas en un uso nacionalista hegemónico.[19]

Es verdad que esa conexión con un pasado nacional ha sido borrada a veces, incluso por los propios modernistas. Como Mário de Andrade, que borra la dedicatoria a José de Alencar –el gran indianista romántico– de la novela vanguardista brasileña que es Macunaíma. Aunque ha sido leído como un gran gesto de acercamiento a los planteos más "parisinos" de Oswald de Andrade, lo cierto es que se trata de una borradura puramente cosmética –y política– que no alcanza a borrar el trabajo con el pasado que permea el tejido entero de Macunaíma. Y que es una de las estrategias por las cuales Macunaíma produce su propia modernidad.[20]

También Borges se acerca al pasado en su figuración del tango. Para Borges el tango es continuación de lo gauchesco (en contraposición

a Lugones, para quien el tango es precisamente denostado –"reptil de burdel"– por considerarlo extranjero y foráneo), y, al convertir el tango en una figura de su propia poética, establece lazos en ella –complejos sí, pero lazos al fin– con un pasado nacional. Si Lugones construye un pasado nacional en El Payador, su pasado nacional y su rescate de las tradiciones populares campesinas que rechaza al tango es una forma de mirar el pasado como si fuera un pasado universal. Rescata, o más bien construye sobre el pasado nacional, un pasado universal que, por su semejanza con una tradición universal, puede constituirse en pasado nacional. El pasado para Borges se separa claramente de una idea de tradición, para superponer sobre ella la idea de una "historia viva". En una nota del Evaristo Carriego, señala:

Yo afirmo –sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja– que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión, debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo.[21]

En algunos textos de la vanguardia tanguera y sambista es posible rastrear una espacialización de la noción del primitivo, ya no habitante del pasado de la patria sino del presente, pero figurando como heredero de ese pasado. Parecería constituirse allí una línea sucesiva que se opone claramente al corte con lo nacional que esos mismos productos representan para otros intelectuales.

Por otro lado, la aceptación o rechazo del tango y del samba escinde el campo dentro de la vanguardia, distribuyendo diferencias internas que parecen diseñar otras redes para pensar las culturas brasileña y argentina en sus movimientos de diferenciación interna y en sus heterogeneidades. En la contraposición entre estos modelos se hace evidente cuán agónico es el proceso de imaginar la nación, y en las distintas posiciones de esa lucha puede rastrearse la cultura como diferencia y diferendo.

EVARISTO CARRIEGO: IMAGEN DEL TANGO, FRAGMENTO DE LA NACIÓN

Existen muchos textos de Borges atravesados por el tango.[22] Pero el texto más extenso o más razonador parecería ser su "Historia del tango" incluida en Evaristo Carriego. Pensar a Carriego y el tango juntos hoy resulta casi inevitable. De hecho, muchos de los textos sobre el tango posteriores han retomado esta relación entre Carriego y el tango como una de las tantas escenas primitivas del tango. Sin embargo, Borges sólo incluirá el capítulo titulado "Historia del tango" en la segunda edición, en 1955.[23] La comparación entre estas dos ediciones plantea una serie de preguntas cuya elucidación resulta iluminadora para entender no sólo las mutaciones estéticas en la obra de Borges, sino, sobre todo, para identificar los problemas culturales enmarañados en la definición de lo nacional para algunos modernismos latinoamericanos.

La edición de 1955 no es tanto una corrección de la edición de 1930, sino un suplemento a la misma: en ella se agregan algunos capítulos nuevos y sin embargo no se corrigen ciertos fragmentos de la primera edición que vuelven a incluirse en esta segunda edición y que, junto a su repetición en la nueva interpolación, producen en la lectura corrida de la edición de 1955 una cierta sensación siniestra, de algo que, ya conocido y familiar, vuelve a aparecer de un modo desconocido, introduciendo una repetición que es a su vez un desplazamiento. Así, se encuentran duplicadas ciertas estrofas de Carriego sobre el tango;[24] o se repiten referencias a historiadores o polemistas del tango.[25] Y se repiten, exacerbándolos, los postulados que construyen la genealogía del tango en la "Historia del tango" de 1955, ya presentes en el Evaristo Carriego de 1930. Son tres los postulados que identifican a la historia del tango y que se repiten –literalmente– en las dos ediciones.

El primero: la multiplicidad de tangos. Los tangos, para Borges, son muchos y diferentes, incluso contradictorios. No hay un tango

legítimo y otros espurios, sino varios y todos válidos, aunque no todos valorados por él de la misma manera. Dice Borges sobre el origen del tango, refiriéndose a diferentes historiadores: “Nada me cuesta declarar que suscribo a todas sus conclusiones, y aun a cualquier otra”.[26] La típica ironía borgeana no es aquí sólo muestra de su función polémica; es también una forma desviada de apuntar a su propia construcción del tango como una de las formas en las que se manifiesta su estética simultáneamente vanguardista y nacionalista.

El segundo postulado no es más que corolario del primero: el nacimiento del tango en el burdel, espacio de la heterogeneidad y la mezcla.

Por último, la construcción de una genealogía lineal en donde el tango y el compadrito vendrían a ser los herederos del gaucho y la gauchesca a través del culto del coraje. Veamos su formulación:

Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir. Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta y vivida, en estas repúblicas, por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes. Su música estaría en los estilos, en las milongas y en los primeros tangos.[27]

Heterogeneidad, entonces, y genealogía criollista y lineal del tango resultan operaciones presentes ya en 1930 y que en 1955, por su repetición e insistencia, resultan exacerbadas. Es claro que el gaucho y el compadrito le sirven a Borges para marcar una identidad que no se identifica con el Estado; su nacionalismo es más de una clase “espiritual” que material. Se trata de un nacionalismo cultural que hasta se enfrenta con el nacionalismo de Estado y que señala una de las posiciones posibles en las luchas por imaginar la nación que constituyeron a la cultura argentina en los años veinte y treinta.[28]

En un texto publicado en la revista Nosotros dice Borges al respecto:

En cuanto al solemnismo patriotero de fascistas e imperialistas, yo jamás he incurrido en semejantes tropezones intelectuales. Me siento más porteño que argentino y más del barrio de Palermo que de los otros barrios. ¡Y hasta esa patria chica –que fue la de Evaristo Carriego– se está volviendo centro y he de buscarla en Villa Alvear! Soy hombre inepto para las exaltaciones patrióticas y la lugonería: me aburren las comparaciones visuales y a la audición del Himno Nacional prefiero la del tango Loca![29]

El contraste entre el tango Loca! y el Himno Nacional resulta un exabrupto cuya función es, sin dudas, claramente vanguardista: en su apuesta escandalosa, irreverente, aparece como una verdadera afrenta al honor nacional representado en sus símbolos más respetados. Sin embargo, éste no se niega, sino que se recompone en función de dos operaciones muy evidentes: fragmentación de la nación, incluso con una tendencia a la fragmentación infinita –"me siento más porteño que argentino y más del barrio de Palermo que de cualquier otro barrio"– y contestación de la tradición, aquí, no sólo nacional sino también literaria, representada por la colocación central de Lugones en el campo intelectual de la época. Esas operaciones se sustentan en la elección de un pasado particular, opuesto y desconocido por esa otra "tradición nacional".

En ese contexto discursivo, la postulación de una continuidad entre el compadrito y el gaucho resulta más vanguardista –léase: revolucionario, rebelde o disruptivo– que plantear una ruptura absoluta con el pasado, porque la linealidad permite conectar un tipo de tango con un pasado particular, ciertamente irreverente, y, al hacerlo, rechazar otros tangos que no coincidirían con ese u otros pasados. La linealidad sirve también –y en un sentido más reaccionario–, como una forma de negar o rechazar la importancia de la inmigración en la conformación del tango, imaginando su origen en un pasado que habría sido previo a esa inmigración. En la edición de 1930 de Evaristo Carriego, en la figura de Carriego confluyen el tango criollista, el tango del coraje y el tango de la

milonguita. Por eso, en tanto héroe nacional, es simultáneamente alabado y criticado.[30]

La postulación de la linealidad entre tango y gauchesca, cumple además una función mucho más disruptiva que la postulación de cualquier ruptura. Porque esa linealidad implica un desplazamiento desde el eje espacial –léase: gauchesca definida por el campo, tango por arrabal– hacia un eje temporal, operando un mecanismo de lo más revolucionario: desengasta al gaucho y al compadrito de una posible apropiación topográfica de la nación. La nación no es un espacio, sino el pasado. Y el pasado es una construcción. El culto del coraje y del primitivo funcionan en la primera edición de Evaristo Carriego como apelación a una tradición bárbara, diferente.

Si la copia de Europa era en la Argentina un gesto corriente, repetirlo hubiera de alguna manera significado continuar –y no romper– con las convenciones. El retornar en cambio a un pasado nacional –y no olvidar el pasado, o pretender abolirlo– era en cambio un gesto más disruptivo de la convención y, por esa razón, aunque aparezca como una vanguardia tímida, de un vanguardismo claramente más radical en relación con el espacio cultural argentino.

Por otro lado, es muy claro que la construcción de una genealogía criollista del tango cumple en Borges otra función, nada desdeñable: desplazar la influencia de la inmigración, tan presente en el tango, y leerla como corrupción de un tango "verdadero", originario. En ese movimiento, es claro que el primitivismo borgeano cumple aquí una función retrógrada: rechazar el presente y valorar el pasado. Por lo menos desde el punto de vista ideológico, debemos enfrentarnos –y no sólo en Borges– a la idea de una vanguardia con sesgos reaccionarios.

La diferencia más significativa que instaura la edición de 1955 con respecto a la de 1930 es que la "Historia del tango" acerca el texto criollista de Evaristo Carriego a los textos "universalistas" de Discusión o de El jardín de senderos que se bifurcan, en donde la referencia a lo criollo y porteño se ve situada en el mismo plano que una serie de referencias "universales" a la cultura occidental. De allí que el tango pueda verse como semejante "a la música de rapsodas

griegos y romanos".[31] En el paso del 1930 a 1955 –de la primera a la segunda y última edición de Evaristo Carriego en vida de Borges– él desanda el camino de la construcción de la nación; las referencias universales de 1955 desarman toda teoría de lo nacional: por la asimilación con lo europeo, lo nacional no puede ser la marca de una nación específica. Lo que define a la nación resulta, en última instancia, una aspiración universalmente compartida.

Pero si lo nacional es el primitivo representado por el gaucho y el compadrito, por una acrobacia de la escritura, el texto de Borges coloca al primitivo –el gaucho, el compadre– en el terreno propio que se confunde con el terreno del otro (piénsese en la repetición constante de este gesto, en "Historia del guerrero y la cautiva", por ejemplo).

De alguna manera esto ya estaba en un texto escrito en la primera edición (de 1923) de Fervor de Buenos Aires pero que Borges retira de la edición de sus obras completas:

Música Patria

Quejumbre mora

bordeando oscuramente ambas eternidades

del cielo gigantesco y de las leonadas arenas,

llevada con horror de alfanjes heroicos

a los límpidos prados andaluces

desgarrándose como una hoguera por las malezas del tiempo,

entre los siglos escurriéndose

quemando las vihuelas en llamarada de jácaras

hasta el milagro de la gesta de Indias

cuando los castellanos

saqueadores de mundos

iban robando tierras de albur al poniente.

Desmelenada por la pampa,

trasegada de guitarra criolla en guitarra,

entreverándose con la pena

de avillanda gente quichua

descoyuntándose con la insolencia del puerto,

hecha otra vez picota de arrufianados vivires

y humilladero de mujeres malas,

ha logrado ahondar con tal virtud en nuestra alma

que si de nochecita una ventana

la regala en sonora generosidad a la calle

el caminante

siente como si le palparan el corazón con la mano.[32]

En “Música patria” se reconstruye un posible linaje del tango que va desde una “quejumbre mora” hasta “picota de arrufianados vivires” en una continuidad que aúna raíces europeas y pasado indígena. Sin embargo, mientras en este poema se acentúan las marcas de un criollismo que podría postularse como excluyente –porque es fuertemente identitario y de intenso pintoresquismo–, en la comparación entre las ediciones de 1930 y 1955 de Evaristo Carriego se hace más evidente el trayecto de universalización de ese primer criollismo vanguardista de Borges. Sobre todo si se compara el tono, tan despojado de criollismos, de la “Historia del tango” incluida en la edición de 1955 con el texto que la prefigura, “Ascendencias del tango”, incluido en El idioma de los argentinos.

Mientras que la historia del tango que se cuenta allí coincide en algunos puntos –sobre todo en el origen pendenciero del tango–, en la "Historia del tango" aparece representando ya no una característica nacional, y por lo tanto particular, de un pueblo específico, como lo era en "Ascendencias del tango", sino como un sentimiento general: "la convicción de que pelear puede ser una fiesta". Allí, en una sola página, se cita a Jordanes, Homero, Quevedo, Hugo, Ariosto y Schopenhauer, entre otros, para mostrar la universalidad de ese pensamiento, concluyendo: "el tango antiguo, como música, suele directamente transmitir esa belicosa alegría cuya expresión verbal ensayaron, en edades remotas, rapsodas griegos y germánicos".[33]

CARNAVAL Y DIFERENCIAS

Hay que terminar con ese individualismo orgulloso que nos hace dioses y no hombres. Hoy soy muy humilde. Mi mayor deseo es ser hombre entre los hombres. Transfundirme. Amalgamarme.

MÁRIO DE ANDRADE, carta a Manuel Bandeira,

5 de agosto de 1923.

Mário de Andrade iba a Río de Janeiro y le había prometido a Manuel Bandeira una visita. Ese encuentro, no se produjo: Mário de Andrade se vio atrapado por el carnaval carioca y olvidó la visita.[34] De ese desvío o extravío nace un poema, "Carnaval carioca", que será el espacio del encuentro con Bandeira. En la versión publicada en 1927, en Clã do Jaboti, Mário de Andrade va a incorporar una serie de correcciones e interpolaciones sugeridas por Manuel Bandeira en una de sus cartas de 1923.[35]

La primera de las correcciones que indica Bandeira hace aparecer el yo lírico del sujeto en un poema que hasta ese momento se estructuraba como poema descriptivo, con una primera estrofa que era puro paisaje sin yo. Se trata de la inserción sugerida por Bandeira de una parte de la carta en la que Mário de Andrade le relata la experiencia del carnaval carioca y que señala su subjetividad como separada del objeto. Son las líneas

A princípio fiquei enojado.

Tanta vulgaridade!

Tanta gritaria!

Minha frieza bruma de paulista.[36]

[Al principio todo me asqueó.

¡Tanta vulgaridad! ¡Tanto griterío!

Mi frialdad bruma de paulista.]

con las que Mário va a construir toda una estrofa, que comienza con la repetición casi exacta de uno de esos versos:

Minha frieza de paulista

policiamentos interiores

temores da exceção...[37]

[Mi frialdad de paulista

policiamientos interiores

temores de excepción…]

A partir de estas correcciones, la versión final del poema combina de forma ambivalente una dicción descriptiva y una enunciación subjetiva: el poema es relato del carnaval de Río de Janeiro, fiesta externa y extraña al sujeto (“Minha frieza de paulista”, se inicia la segunda estrofa), y expresión (por momentos, casi confesional) del sujeto. Hay en ese poema un vaivén entre la descripción de una fiesta colectiva y el impacto que sobre un sujeto esa experiencia produce; una oscilación constante entre descripción externa, objetiva e, incluso, mimética, y enunciación confesional o relato de la experiencia subjetiva del yo lírico en el carnaval. Las fronteras

entre uno y otro tipo de enunciación parecen difíciles de localizar. No hay sujeto y objeto descriptos como entidades separadas y estáticas, sino transformación del sujeto por la experiencia que describe. El poema es el relato de una experiencia que, siendo colectiva, se incorpora al yo.

La distancia entre el yo y la experiencia es, al comienzo del poema, una distancia de extranjería: el yo no es sólo un yo sino que es un yo diferente, definido por "mis preconceptos eruditos" ("meus preconceitos eruditos"). Es posible decir que el yo se figura como un poeta etnógrafo.[38] Ese yo que aparece en el comienzo como distinto y diferente se separa de todo aquello que se identifica, en el carnaval, con lo primitivo: "cafrarias desabaladas", sambas sensuales de hembras "em cio", "despudores". Pero el carnaval no sólo es experiencia sino que, personalizado (se escribe con mayúsculas), se convierte en el interlocutor del yo lírico. Mediante la transformación y borramiento de las fronteras, ese yo lírico pasa a identificarse e incluso confundirse con otros: aquel que ha participado de la experiencia del carnaval deja de ser otro, pero deja, al mismo tiempo, de ser yo. Se convierte de "eu" en "ele", "o poeta", representando además en este caso "el poeta" desindividualizado, es decir, cualquier poeta, o incluso despersonalizado, señalando aquello que hace poeta al poeta. El movimiento de identificación del yo con la experiencia del carnaval parece separar al yo de una identidad fija, contenida en el yo, para llegar a la síntesis que se implica en "o poeta". Es interesante notar no sólo una transformación del yo del poeta en el poema, sino sobre todo una transformación de la tarea que el yo supone para sí. En los versos 93 y siguientes se desprende la visión del poeta como aquel que desentraña la poesía de las cosas, aquel que bucea en el afuera, en lo real, para encontrar y desentrañar de allí la poesía. Si esa visión de la poesía se acerca al método de construcción de Manuel Bandeira, no se cristaliza sin embargo en este poema, que parece más bien narrar el fracaso de ese "eu".[39]

De las tres etapas que Roberto Schwarz señala en el itinerario teórico de Mário de Andrade, este poema parecería encuadrarse en la segunda etapa de "momento antindividualista", etapa en la cual "el lirismo individual llega incluso a desaparecer para dejar lugar a una fuente de emoción colectiva, el folklore".[40] Sin embargo, me

parece que resulta claro que este poema narra también la constitución de un sujeto cuyo lirismo individual no desaparece sino que se enriquece con esa fuente de emoción colectiva que, en este caso, sería el carnaval.

A "Carnaval carioca" puede aplicarse lo que João Luis Lafetá vio en Paulicéia Desvairada: un movimiento doble en el que la mirada sobre la ciudad, en este caso Río y no San Pablo, no registra solamente la cara externa de esa ciudad, sino las impresiones que la ciudad deja dentro del sujeto lírico, mostrando en el poema esa cara doble. "A vida moderna desvairia o poeta –dice Lafetá– e este transfere seu desvairismo para a vida moderna".[41] La formulación de Lafetá insiste sin embargo en algo que me parece, por lo menos en este caso, no sucede: la división y separación entre poeta y ciudad, o poeta y experiencia, que en "Carnaval carioca" van a fundirse o confundirse.

En la economía que instaura el texto, el samba se figura como símbolo de esa aglutinación que define al carnaval y al poema. Creo que no sería exagerado postular la figuración de una metonimia en la que el carnaval carioca es representado por el samba y el maxixe. El poema incluye, en varias estrofas, descripciones del carnaval y del samba. En una de ellas se lee:

Em baixo do Hotel Avenida em 1923

na mais pujante civilização do Brasil

os negros sambando em cadência.

Tão sublime, tão África!

A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente

com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.

Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio.

Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões

sincopa a graça danada.

[Debajo del Hotel Avenida en 1923

en la más pujante civilización del Brasil

los negros sambando en cadencia.

¡Tan sublime, tan África!

La más joven efluvio pulido ondulaciones lentas lentamente

con las argollas chispeando rayos glauco oro en la luz peluda de polvo.

Sólo las ancas vientre disolviéndose en vaivenes de ondas en celo.

Termina bendiciéndose religiosa igual que en un ritual.

Y el bombo carcajeante de pellizcones

sincopa la gracia endiablada.]

A medida que se acerca a su clímax, los versos se alargan, carentes de conectores sintácticos, produciendo una estructura sincopada que simula los acordes del samba. Cito de nuevo: “Sambas bombos cascabeles serpentinas serpentinas” (Sambas bumbos guizos serpentinas serpentinas...): nótese la alternancia aliterativa de las nasales, y de las oclusivas velares y palatales, que remedan el “tchiquimbum tchiquimbum” de la percusión del samba y que además son fonemas muy claramente asociados con el portugués brasileño.

E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em

/aproveitamento brincadeiras

asfixias desejadas delírios sardinhas desmaios

serpentinas serpentinas cores luzes sons

e sons!

[Y la multitud compacta se aglomera aglutina mastica

/aprovechando juegos asfixias

deseadas delirios sardinas desmayos

serpentinas serpentinas colores luces sonidos

¡y sonidos!]

En estos versos puede leerse la puesta en funcionamiento del polifonismo harmónico que el propio Mário había teorizado como su técnica modernista:

Bien: si en lugar de únicamente usar versos melódicos horizontales [...] hacemos que las palabras se sigan sin conexión inmediata entre sí, estas palabras, por el hecho mismo de no seguirse intelectual o gramaticalmente, se superponen unas a otras en nuestra sensación, formando, ya no melodías, sino armonías.[42]

La poesía se vuelve polifónica precisamente al describir el samba y el maxixe, y éstos a su vez se vuelven metáfora de la mezcla social que el carnaval posibilita y de la estética que dirige la construcción del poema. Como si Mário hubiera encontrado en el carnaval y en el samba la condensación de su estética poética.

El primitivismo funciona en Mário de Andrade como una síntesis de

aquello que une, en la experiencia del carnaval, heterogeneidades de lo más dispares. Heterogeneidades que, no por esa unión momentánea, dejan de ser heterogéneas. La teoría del harmonismo de Mário –que vemos especialmente puesta en práctica en aquellos versos en los que se describe el samba y el maxixe– podría explicar esa persistencia de la diferencia en la unión: las palabras desprovistas de sus conectores sintácticos producen, en vez de melodía, "acordes arpejados, armonia".[43]

Pero si lo primitivo aparece en la introducción del poema como otro codificado, el poema produce la incorporación de todo eso al yo, con lo cual el conjunto de oposiciones que arman el pensamiento dicotómico del primitivo se encuentra cercenado desde su principio. La última estrofa resulta inequívoca: el afuera (el carnaval se ha convertido en "a barulhada matinal de Guanabara") es la canción de cuna del poeta y lo hace dormir, "sem necessidade de sonhar". El afuera ha llenado la necesidad del sueño, el sueño –lo más íntimo del poeta– es el afuera, es el carnaval.[44]

Raúl Antelo encontró un texto que Mário de Andrade escribió al margen de una referencia de Ortega y Gasset sobre el primitivo. Este comentario aclara la construcción del primitivo en "Carnaval carioca":

El primitivo le gusta a uno por lo que tiene de primitivo y no por lo que no tenemos de primitivos. Lo que nos gusta en el primitivo es que es síntesis, es realismo, es deformación, es símbolo. En el arte del primitivo hay un abandono de las particularidades y una revivificación sistemática de los valores esenciales, religión, belleza, política, sociedad, verdad, bondad, amor, etc., etcétera.[45]

Primitivismo, por lo tanto, no es en este caso término de oposición frente a otro, sino término de síntesis.

USOS DEL PRIMITIVISMO

La aparente contradicción entre cosmopolitismo y nacionalismo se deja ver de otra forma a través de los usos del primitivismo que ciertos textos de la vanguardia argentina y brasileña desplegaron. Porque el primitivo nacional ha figurado en esos textos como una forma de diferenciarse de la vanguardia europea, traduciendo sin embargo un gesto que también puede verse, con ciertas modificaciones, en el primitivismo europeo. Al colocar esa preocupación en el contexto latinoamericano, y al construir ese contexto como el espacio propio del primitivo, los textos de Borges y de Mário de Andrade lograron diferenciarse de la vanguardia europea retomando una tradición que les era ajena. Lograron convertir una tradición ajena en propia y específica, redefiniendo en ese intento los gestos que definirían a una zona de la vanguardia latinoamericana. Linealidad, busca de tradiciones propias, inmersión en un pasado que se veía como presente –y no por eso anacrónico– fueron formas de plantear, en la modernidad en el margen, una modernidad que pretendía ser diferente a la de la Europa que, como dijo Oswald de Andrade en el Manifesto Antropófago, "sin nosotros no tendría ni siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre".[46]

Con estos discursos, Borges y Mário de Andrade mostraron también la estructura misma del discurso nacional, necesaria articulación de diferencias culturales que, si se ha querido ver como suturada, no hace sino repetir, en cada una de sus inflexiones, la imposibilidad de esa sutura. Estos textos pueden inscribirse en una tradición nacionalista que hace visible precisamente el juego agónico que en esos discursos se despliega. Ambos lograron elegir, frente al nacionalismo político de otras formulaciones, un nacionalismo cultural en el que todavía con más fuerza sobresalen esas diferencias. Como dice Mário en el primer poema del mismo libro:

Brasil amado não porque seja minha pátria

pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...

Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventuroso,

o gosto dos meus descansos,

o balanço das minhas cantigas amores e danças.

Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,

Porque é o meu sentimento pachorrento,

Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.[47]

[Brasil amado no porque sea mi patria

patria es el acaso de migraciones y del pan nuestro donde Dios

/quiera…

Brasil que amo porque es el ritmo de mi brazo aventurero,

el placer de mis descansos,

el vaivén de mis cantigas amores y danzas

Brasil que soy porque es mi expresión muy graciosa,

porque es mi sentimiento pachorriento

porque es mi forma de ganar dinero, de comer y de dormir.]

La figuración del primitivismo en ambos casos remite a lo nacional y es una manera de encontrar en él la diferencia. Son esas estructuras primitivas también, sin embargo, puntos de contacto con el resto, con lo universal, porque sirven para pensar la relación entre esa especificidad y lo que se separa de la especificidad. La

construcción del particularismo argentino y brasileño, en ambos textos analizados, se sostiene sobre una doble estrategia universalista y particularista que parecería ser una de las características de las culturas periféricas concebidas como luchas constantes y contestatarias cuya relación con Europa y el discurso de la Ilustración es siempre ambigua.[48]

Cosmopolitismo y nacionalismo no fueron, entonces, dos momentos casual y cronológicamente coincidentes, sino uno mismo que, a horcajadas entre el presente y el futuro, permitió a algunos textos de la vanguardia argentina y brasileña escribir la nación sin abandonar, por un deseo totalizador y homogeneizante que no compartían, su preocupación por la heterogeneidad y la diferencia.

En esos discursos, el tango y el samba pasan a convertirse en objetos espejos de las estéticas vanguardistas que estos artistas fueron construyendo. Y en este mismo movimiento, lo primitivo se convierte en un vector de modernidad.

LA PINTURA DE LOS ÍCONOS NACIONALES

Algunas iconografías visuales del tango y del samba producidas en las décadas de 1920 y 1930 muestran una condensación muy clara entre lo primitivo y lo moderno. Artistas asociados claramente con las vanguardias argentina y brasileña se ocuparon en varios cuadros de construir una iconografía visual del tango y del samba que también puede leerse como uno de los relatos posibles de la modernización artística argentina y brasileña. Algunos de los cuadros más importantes dentro de este proyecto son "Samba", de Emiliano Di Cavalcanti; "Bailarines", "Arlequín" y "La canción del pueblo" de Emilio Pettoruti, y una serie de dibujos de la poeta Cecília Meireles que fueron expuestos en la galería Pró-Arte de Río de Janeiro en 1933.[49] Estos dibujos se encuentran hoy en un libro titulado Batuque, Samba e Macumba. Estudos de Gesto e Ritmo, 1926-1934, que incluye varios textos que buscan explicar el batuque y el samba.[50]

Di Cavalcanti pintó "Samba" en 1925, a su regreso a Brasil luego de una estadía en Europa. Páulo Reis consideró el regreso de Di Cavalcanti a Brasil como una de las condiciones de su ruptura con el lenguaje de la vanguardia, pero lo cierto es que "Samba" puede ser también inscripta en el rappel a l'ordre que la vanguardia europea estaba sufriendo en esos mismos años.[51]

El lenguaje neoclásico de Samba ubica en el centro a las mujeres –casi como dos madonnas– y desarma, a partir del juego de miradas, la sensualidad exacerbada que se le adjudicaba al samba en la época. Aunque originalmente las mujeres estaban desnudas en el cuadro, Di Cavalcanti decidió luego vestirlas para lograr cierta unidad a partir del color.[52] Esa estrategia –que se repite también con la utilización de la misma paleta en diferentes puntos de la tela– no sólo produce una homogeneidad del cuadro, sino que además evita las estridencias del color, contribuyendo a su vez a apaciguar los contenidos sexuales asociados al samba.[53] En "Samba" esa sensualidad es, gracias a estos dispositivos, muy suave, y sus

matices sexuales están bastante reducidos. Mientras que las mujeres que están bailando miran al espectador, los hombres miran a las mujeres pero con una mirada desprovista de deseo aparente en sus ojos. El hombre a la izquierda ni siquiera las mira, y parece apenas estar escuchando la música. Como si el samba no fuera una música para ser bailada sensualmente sino para ser percibida intelectualmente.

La representación en términos neoclásicos del samba en este cuadro de Di Cavalcanti articula un lenguaje complejo. Para Picasso –con cuyo período neoclásico este cuadro comparte algunas similitudes– el neoclasicismo fue una forma de reproducir la autorreferencialidad vanguardista en términos de contenido. Según Rosalind Krauss, de esta forma Picasso rechaza la representación de una realidad por la referencia a la pintura misma a través de la repetición de otras técnicas pictóricas de la historia. Una forma, en suma, que Picasso habría ideado para referirse a la historia de la pintura.[54]

Sería posible hacer una lectura hasta cierto punto semejante de este cuadro de Di Cavalcanti. En este caso, el "estilo" citado debe asociarse con el naturalismo de Almeida Jr., como ya lo señaló Tadeu Chiarelli. Pero lo cierto es que esa cita no sólo debe entenderse como centrada en la apelación a un estilo representativo, sino también como una forma de referirse a la incorporación al ámbito de la pintura de un contenido popular –la representación de tradiciones populares–, que consistió en uno de los grandes debates de fines del siglo XIX entre el academicismo y la generación más joven representada entonces por Almeida Júnior.[55] En el caso de Di Cavalcanti, se trata de una lectura de una tradición pictórica brasileña de representación de los sectores populares, que es sin embargo recuperada como un episodio fundamental de enfrentamiento al lenguaje académico, creando de esa manera un "precursor" –en el sentido borgeano– de su propio gesto de ruptura vanguardista.

Pero en esa cita la pintura de Di Cavalcanti revela un impulso fuertemente polémico frente a cómo es concebido el samba en la época en la que pinta el cuadro. Porque con esta operación, el cuadro de Di Cavalcanti se aleja de la representación común y

tradicional del samba que le es contemporánea, y –a su vez– elabora sobre este alejamiento una distancia de la misma representación realista, marcando este distanciamiento en el carácter caricaturesco –y por lo tanto no realista, sino de deformación de una realidad– de su lenguaje figurativo.

La operación de Di Cavalcanti ha sido entendida como de un modernismo conservador, dado que no habría logrado "adherir a los contornos más radicales de las vanguardias europeas".[56] Sin embargo, creo que es posible leer en la operación de Di Cavalcanti el gesto de creación de una tradición moderna brasileña, a partir de la reactualización del lenguaje de Almeida Jr. como discurso de oposición a la copia de Europa que, en su época, representaba el lenguaje de la Academia y que, en la época de Di Cavalcanti, se condensaría en una copia directa de las vanguardias históricas europeas que le son contemporáneas. En este cuadro, en cambio, Di Cavalcanti encuentra en el samba la modernidad nacional tan buscada por los modernistas brasileños.

El abandono del lenguaje de la vanguardia (europea) puede leerse entonces como una estrategia de doble legitimación y transformación. Por un lado, al representar en cánones neoclásicos al samba y los sectores populares que lo producen, el cuadro de Di Cavalcanti legitima como objeto de arte un producto popular hasta entonces rechazado. Si al hacerlo borra del samba sus costados más procaces, también reconvierte el lenguaje vanguardista europeo en una forma en la que en el contexto cultural brasileño resulta más revulsiva –incluso, en términos sociales– que lo que habría significado un lenguaje más abstracto y más revulsivo en un paradigma modernista que privilegia el recorrido hacia la abstracción. La comparación entre el figurativismo de "Samba" y el realismo de Almeida Jr. permite ver cuánto de "deformación" hay en este último figurativismo. En "Samba", es claro que se trata de producir una pintura nacional a través de la apelación a elementos nacionales, pero sin el lenguaje naturalista o académico con el cual habían sido representados esos sectores. También puede verse ese gesto de mayor revulsión en la elección de lo social nacional en detrimento del paisaje nacional –tan característico, por ejemplo, de algunos cuadros de Tarsila do Amaral–. Di Cavalcanti, como señaló Mário de Andrade, "sin atenerse a ninguna tesis nacionalista, es

siempre el más exacto pintor de las cosas nacionales. No confundió el Brasil con el paisaje; en vez del Pan de Azúcar nos da sambas, en vez de palmeras, mulatas, negros y carnavales".[57]

El camino de Pettoruti es un tanto diferente, pero muestra otra operación de condensación de lo nacional y lo moderno. En los años veinte y treinta, Pettoruti pintó varios cuadros sobre el mundo del tango, como "Bailarines", "La canción del pueblo" y "Mi arlequín". Mientras que la referencia nacional persiste en los títulos, los cuadros, al distanciarse de la representación, borran cualquier tipo de color local o de tipicidad.

Bailarines, año 1918, 77 x 55 cm., óleo sobre tela. Colección Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, Córdoba.

Derechos reservados Fundación Pettoruti.

La canción del pueblo, 1927, 73,5 x 64,7 cm., óleo sobre madera. Malba-Colección Costantini, Buenos Aires. Derechos reservados Fundación Pettoruti.

Mi arlequín, 1927, 113 x 73,5 cm., Colección particular, Buenos Aires.

Derechos reservados Fundación Pettoruti.

“Bailarines”, de 1918, utiliza el lenguaje moderno del cubismo para pintar el baile nacional. “Mi arlequín”, de 1927, por otro lado, representa a un cantante de tango con la figura moderna del arlequín. En ambos casos, el símbolo nacional resulta fragmentado y condensado en una de sus características específicas: en “Mi arlequín”, es el bandoneón –aunque aquí está representado como un acordeón, por el teclado– que, con los pliegues de su fuelle, reproduce la multiplicación de planos del cubismo; en el caso de “Bailarines”, es el famoso corte y quebrada del tango lo que identifica a los bailarines como bailarines de tango y, a su vez, reproduce los ángulos del cubismo. De esta manera, los cuadros de Pettoruti sobre el símbolo nacional se distancian de la representación costumbrista y pintoresca, combinando dos elementos aparentemente contradictorios: el lenguaje moderno del cubismo y de la vanguardia y modernidad europea, y la insistencia en representar, con este lenguaje, una forma nacional y primitiva. Así, el símbolo nacional –primitivo– aparece como figuración de la técnica moderna con la cual éste es construido.

Otro problema interesante en estos cuadros de Pettoruti es la cuestión del color, generalmente excluido de los cuadros cubistas más paradigmáticos –Braque y Picasso, por poner los ejemplos más clásicos– por su concentración en la forma. En el caso de estos cuadros de Pettoruti, en cambio, el color es fundamental, y no sólo es fundamental sino que “imita” la técnica del collage que reincorporará el color en la vanguardia europea, sobre todo a partir de la imitación del papel tapiz. La utilización de esta técnica también coincide en aparecer reducida al corte y quebrada del tango, no sólo el rasgo que más identificó al tango con respecto a las otras “dances brunnes”, sino también el más polémico por su referencia a una sexualidad considerada como procaz y primitiva.

La revista Martín Fierro publicó en sus páginas algunos cuadros de Pettoruti, entre ellos “Bailarines” (en la portada) y “La canción popular”, en su número 10 y 11 de octubre de 1924, reconociendo en Pettoruti a “uno de la vanguardia criolla” en un texto firmado por Xul Solar. Y de hecho, el trabajo, sobre todo de Borges y

Girondo, sobre lo primitivo presenta una semejante condensación de lo primitivo y lo moderno que parece ser una de las marcas de esta vanguardia argentina.

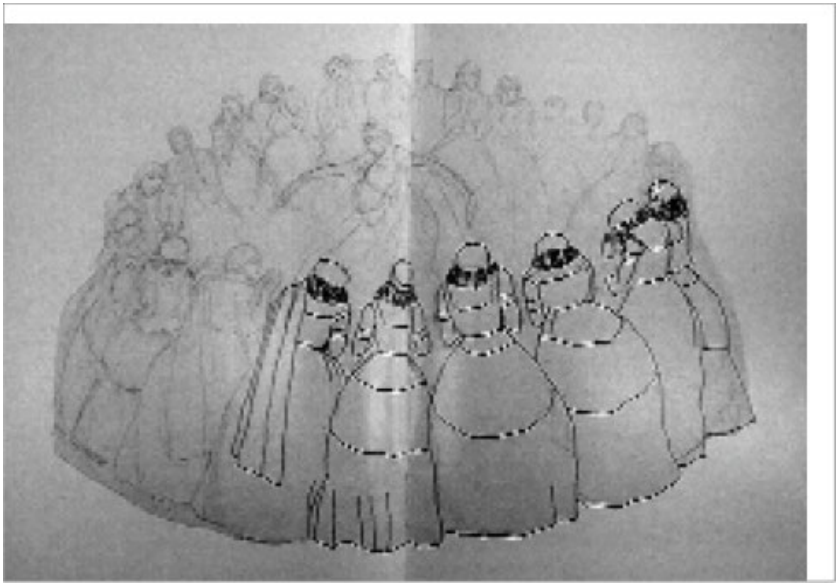
El camino que toma Cecília Meireles para modernizar el ícono nacional es un tanto diferente. Sus dibujos “femeninos” pintan a las mujeres negras en sus trajes tradicionales con un movimiento sumamente sofisticado que podría ser comparado a los dibujos de figurines de moda, incluso, a los figurines de la moda tango que durante los años veinte surgió en Europa y se expandió en el resto del mundo.

Bahianas, de Cecília Meireles.

Su dibujo del traje tradicional de la bahiana puede pensarse realmente como un figurín premonitorio, anticipando la moda bahiana que seguirá en los años cuarenta el éxito de Carmen Miranda y basado a su vez en la utilización de este "disfraz" tan común en las revistas musicales de las décadas de 1920 y 1930.[58]

El dibujo "Roda de samba" parece borrar del samba los matices sexuales con los cuales había sido representado hasta entonces. Se trata de un dibujo en blanco y negro, donde todos los participantes son mujeres. Debajo del texto se lee: "En el carnaval carioca, innegablemente licencioso y grosero, como en todas partes en la expansión de personas habitualmente civilizadas, el carnaval de los negros guarda aun aspecto único de respeto, elegancia y digamos incluso de distinción artística sorprendente".[59]

Cartel de publicidad de That Night in Rio.



Roda de Samba, Cecília Meireles.

Aquí se trata de mostrar cuánto tiene de moderno y a la moda lo primitivo. Con distintas estrategias y significados, estos cuadros que construyen íconos nacionales escenifican una condensación entre lo moderno y lo nacional que parece resolver la tensión entre aquellos productos típicos que desde la mirada etnologizadora de la nación los consideraba exóticos y en tensión con el espíritu civilizatorio que supondría el ingreso a la modernidad. En el nuevo significado moderno adquirido por estos productos culturales “primitivos” reside su ingreso a la cultura nacional.

LOS LEGADOS AMBIVALENTES DE LA MODERNIDAD

La condensación entre lo moderno y lo primitivo que realizan algunas vanguardias argentinas y brasileñas hace evidente ya no la mera coincidencia cronológica entre la modernización y la nacionalización de las culturas latinoamericanas, sino la fuerte imbricación en la que se vieron comprometidos ambos impulsos, hasta el punto de definir, como las dos caras de una misma moneda, algunas modernidades latinoamericanas.

¿Qué significaba, para los países latinoamericanos, ser modernos? Si tomamos los nombres de los movimientos vanguardistas más importantes en Brasil y en la Argentina, Martín Fierro y Antropofagia, podemos percibir en ambos la simultánea apelación al símbolo nacional y primitivo que estaban ellos mismos construyendo para sus naciones.

Es claro que el problema de lo primitivo en la cultura argentina y brasileña está ligado a la dinámica de la modernización. Según la implementación que la cultura latinoamericana hizo de él, lo primitivo en los años de 1920 es un significante anfibio. Refiere al mismo tiempo al gesto moderno y sofisticado de la vanguardia europea, creadora de esta “problemática”, y al pasado nacional, donde este primitivo es “descubierto”. Los cambios en el significado de lo primitivo no se explican sólo por la imitación que la vanguardia latinoamericana hará de la vanguardia europea, tal como Clifford lo ha sugerido. De hecho, la figura primitiva también está presente, en estos años, en productos que no se asocian con la vanguardia, como las novelas del tango y del samba, que surgen sobre todo en los años veinte y treinta. Esos cambios condensan estrategias de nacionalización utilizadas tanto por la vanguardia como por otros movimientos más críticos de la modernización, menos eufóricos de la modernidad europea. En sus significados cambiantes, la idea de lo primitivo como ícono nacional durante las décadas de la modernización puede ser explicada, más que a partir de una referencia a Europa, teniendo en cuenta la condición

histórica de América Latina en relación con el proceso de modernización. Para América Latina, ser nacional será ser moderno y, ser moderno a su vez, ser nacional. El tango y el samba, y la idea de lo primitivo que llegaron a condensar, serán algunos de los escenarios en donde pueden verse los legados ambivalentes de la modernidad para las culturas latinoamericanas.

Una de las razones por las cuales el tango y el samba se convirtieron en símbolos nacionales en los años veinte y treinta es precisamente porque presentan el mejor ejemplo de esta condensación entre la modernización y la nacionalización. Hubo, es claro, otros factores que aceleraron ese proceso: la exotización de estos ritmos que produjo la escena musical parisina –para horror de varios representantes de las elites–, los usos del tango y del samba durante la vanguardia, o la instrumentalización de uno y de otro en la construcción de un cine nacional.

Si la nacionalización de una forma cultural considerada primitiva presentaba algunas contradicciones al relato de la modernización de las culturas argentina y brasileña, éstas acaban siendo negociadas a partir del significado culturalmente construido de lo primitivo en torno del tango y del samba, lo que permitirá a las culturas brasileña y argentina proponerse como sitios de una modernidad alternativa.

En una crónica titulada “Carnaval na Ilha do Governador”, Rachel de Queiroz apunta aquella reconocida similitud entre el samba y la vanguardia:

Cerca del bar restaurant de la Praia da Freguesia, los falsos aristocráticos muestran su desprecio por el carnaval de la negrada, mientras se sientan en pijama en las sillas del paseo, con la chiquilinada disfrazada de indio a su alrededor. En ese momento pasó un grupo de harapientos con tamborín, tres cuícas y una gaita de boca haciendo un solo: cantaban el chorinho más lindo de este año:

–Allá viene la luna surgiendo en el cielo....

–¿Y a mí qué me importa?

Un señor de barbita se puso la mano detrás de la oreja, escuchó la canción y se desesperó:

–¡Un verso futurista! ¡Señores, hasta en el samba ya hay versos futuristas !][60]

La coincidencia entre samba y modernidad fue, como lo percibió Rachel de Queiroz, tal vez algo más que una estrategia de la vanguardia brasileña para construir la nación.

1 “Lourder des tangos anglais, allemands, désir, espace méchanisé par des fracs qui ne peuvent guère extérioriser leur sensibilité, plagiat des tangos parisiens et italiens, copules mollusques, félinité et sauvagerie argentine sottement amadouées, morphinisées, pondérisées. Posséder une femme ce n’est pas se fotter avec, mais la pénétrer. Barbares! Un genou entre les cuisses? Allons donc il en faut deux! Barbares! Oui soyons barbares. Filles du tango et de ses lentes pâmoisons, trouvez-vous donc bien amusant de vous regarder l’un l’autre dans la bouche et de vous entresoigner extatiquement les dents comme deux dentistes hallucinés? Faut il arracher? La plomber? Trouvez-vous donc bien amusant de vous tirebouchonner l’un l’autre pour déboucher le spasme de votre parteneire sans jamais y parvenir? Ou de fixer la pointe de vos souliers comme de cordonniers hypnotisés? [...] Tristan et Iseut retardent leur spasme pour exciter le roi Marc. Compte-goutte de l’amour, miniature des angoisses sexuelles, sucre d’orge effilé du désir, luxure en plain air, delirium tremens, mains et pieds d’ alcoolisés; coït mini pour cinématographe, valse masturbée: Pouââh! Filles des diplomates de peau, vive les sauvageries d’une possesssion brusque, la prise d’une

danse musculaire exultante et fortifiante. Tango e tangage de voiliers, rompez de tenderse et de betisse lunaire. Tango, tango, tangage à vomir. Tango, lente et patiente funéraille du sexe mort. Il s'agit bien de religion, de morale de pruderie; ces trois mots n'ont aucun sens pour nous. Mais c'est au nom de la santé, de la force, de la volonté, de la vi rilité que nous conspuons le tango et ses émervements passéistes." Traducción de Béatrice Humbert, 1923. Citado por Béatrice Humbert, "El tango en París de 1907 a 1920", en Ramón Pelinski (comp.), El tango nómade, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

2 Para la importancia del primitivismo en la crítica de la vanguardia europea véanse, entre otros, Hal Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks", en Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle, Bay Press, 1985; James Clifford, "On Ethnographic Surrealism" en Corporative Studies in Society and History, vol. xxiii, núm. 4, 1981; y Rosalind Krauss, The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths, Cambridge, Massachusetts, mit Press, 1985.

3 Para una perspectiva novedosa y sumamente interesante para abordar el problema de la definición de las vanguardias latinoamericanas concentrada en la arquitectura pero con análisis minuciosos también del proceso del tango, véase Adrián Gorelik, Das vanguardas à Brasília. Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina, Belo Horizonte, ufmg, 2005.

4 Una excepción en este sentido es la perspectiva de José Ramos Tinhorão, según puede leerse tanto en História Social da Música Popular Brasileira, San Pablo, Editora 34, 1998, como en Pequena História da Música Popular. Da Modinha à Canção de Protesto, Petrópolis, Vozes, 1975 y, Música Popular. Um tema em Debate, San Pablo, Editora 34, 1997.

5 Marta Savigliano, Tango and the Political Economy of Passion, Boulder, San Francisco y Oxford, Westview Press, 1995, p. 82.

6 Ibid., p. 137.

7 Dice James Clifford: "Another crucial outgrowth of ethnographic surrealism is third world modernism and nascent anticolonial

discourse", op. cit., p. 546, nota 18.

8 Peter Osborne, Philosophy in Cultural Theory, Londres, Routledge, 2000, pp. 59 y 60. Véase también, The Politics of Time, Londres, Verso, 1995.

9 Dentro de estas coordenadas Raúl Antelo analiza el siguiente párrafo exquisito de Oliverio Girondo: "Una noche en que mi abuelo (Tatata como le decíamos nosotros) se encontraba indispuesto la llama a mi abuela (mamá Pepa) que se encontraba en el cuarto contiguo y cuando se le acerca a la cama le pregunta: '¿Mearé o tomaré agua?' y dice Antelo: 'He aquí una auténtica escena primaria de la escritura de Oliverio. Se trata de una disyuntiva, un dilema, estructura agónica de la modernidad periférica. Esa alternativa de dos puntas oscila entre expulsar e incorporar'". Véase Raúl Antelo en Oliverio Girondo, Obra completa, Madrid, unesco, 1999, p. xxviii.

10 No quisiera introducir una nueva dicotomía, ahora entre primitivismo europeo y primitivismo latinoamericano, para reemplazar la primera. De hecho, ciertos primitivismos del Viejo Mundo apelaron también al pasado nacional, como por ejemplo el primitivismo ruso y su recuperación del arte campesino y los íconos. Sin embargo, en cierto sentido, el primitivismo ruso es también periférico en relación con lo que acabó siendo definido con el problemático nombre de "vanguardias históricas". Para un estudio detallado de los diferentes nativismos del siglo xx, véase Edward Said, Culture and Imperialism, Nueva York, Vintage Books, 1994, pp. 220-238.

11 Partha Chatterjee, Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse?, Londres, Zed for the United Nations University, 1986, p. 18.

12 En un interesantísimo e inspirador análisis del primitivismo martinfierrista, Adriana Armando y Guillermo Fantoni parecen inclinarse por esta homologación. Véase Oliverio Girondo, Obra completa, op. cit., p. 480.

13 Antonio Candido, Literatura e Sociedade. Estudos de teoria e história literária, San Pablo, T. A. Queiroz, 2000, p. 121.

14 Haroldo de Campos, “Prefácio”, en Oswald de Andrade, Poesias reunidas, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

15 Son numerosos los textos de Mário de Andrade que pueden ser leídos desde esta perspectiva. Uno de ellos muestra la colaboración con la vanguardia en las artes visuales materializada en un único libro: Poemas da Negra está compuesto por 12 poemas de amor publicados en Remate de Males (1930) junto con dibujos especialmente hechos para la edición por Emiliano Di Cavalcanti.

16 Para la formulación de este cuestionamiento véanse Hal Foster, “Who’s afraid of the Neo-Avant-Garde?”, en The Return of the Real, Cambridge, mit Press, 1996, p. 10; y el clásico y fundamental The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths de Rosalind Krauss (op. cit.); y para la articulación brasileña de este problema, Silviano Santiago, “Permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro”, en Adauto Novaes (org.), Cultura Brasileira: Tradição/Contradição, Río de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

17 Véase Silviano Santiago, “Permanência do discurso da tradição no modernismo”, op. cit.

18 Véase Adrián Gorelik, op. cit., pp. 25 y 26.

19 Peter Osborne, op. cit., p. 60.

20 Véase en este mismo libro, “Apéndice”.

21 Véase Jorge Luis Borges, Evaristo Carriego, Buenos Aires, Gleizer, 1930, p. 27.

22 En la época en que Borges escribe la primera edición de Evaristo Carriego, la música del Río de la Plata estaba en constante efervescencia. Pedro Henríquez Ureña dicta una conferencia en 1929 titulada “Música popular de América” donde se excusa por no hablar de toda la música americana. Entre sus limitaciones, anota, “resultaba fácil la primera: no hablar del Río de la Plata; no llevar lechuzas a Atenas ni naranjas al Paraguay”. Véase Pedro Henríquez Ureña, Ensayos, ed. crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Madrid, París, Barcelona, México, Buenos Aires, San

Pablo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile, allca xx, 2000, p. 627.

23 La edición de 1955 presenta además otros cambios. Agrega cinco capítulos: “Historias de jinetes”, “El puñal”, “Prólogo a una edición de Evaristo Carriego”, “Historia del tango” y “Dos Cartas”. “Historia del tango” reescribe y combina dos textos que Borges había incluido en El idioma de los argentinos: “Ascendencias del tango” y “Hombres pelearon”. A su vez, Evaristo Carriego había continuado, reescribiéndolo, el texto de El tamaño de mi esperanza, “Carriego y el sentido del arrabal”. Evaristo Carriego es ese texto que allí, en “Carriego y el sentido del arrabal”, Borges prometía: “Este brevísimo discurso tiene su contraseña y he de reincidir en él algún día, solamente para ensalzarlo”. Jorge Luis Borges, El tamaño de mi esperanza, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 31.

24 Jorge Luis Borges, Evaristo Carriego (edición de 1955), en Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 125 y 160; edición de 1930, pp. 139 y 160.

25 Ibid., nota 1, edición de 1955, pp. 124; edición de 1930, p. 159.

26 Jorge Luis Borges, Evaristo Carriego (edición de 1955), op. cit., p. 159.

27 Ibid., p. 168.

28 Partha Chatterjee advierte sobre los peligros de considerar demasiado seriamente las demandas del nacionalismo como un movimiento exclusivamente político (Nationalist Thought..., op. cit., p. 216), señalando que el nacionalismo hindú establece su propio dominio de soberanía dentro de la sociedad colonial dividiendo el mundo de las instituciones y las prácticas en dos dominios, el “espiritual” y el “material”. Esta distinción proporciona una de las maneras posibles de leer la oposición entre el nacionalismo de Lugones, tanto más institucional o “material”, y el de Borges.

29 Nosotros, año 19, vol. xlix, núm. 191, abril de 1925. En Textos Recobrados, op. cit., p. 207.

30 Típica estrategia del Borges nacionalista, según Jorge Panesi.

Véase Críticas, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 123: “En Borges, los héroes o los arquetipos de subjetividad, además de escasos, son sospechosos, espurios, se los erige como varones ejemplares para ejercer inmediatamente sobre ellos la reticencia. Rosas o Carriego, Quevedo u Oscar Wilde soportan el fervor admirativo no menos que la apasionada discusión intelectual de sus defectos”.

31 Jorge Luis Borges, Evaristo Carriego, en Obras Completas, op. cit., p. 161.

32 Jorge Luis Borges, Textos recobrados, op. cit., p. 165. El texto se publicó en Fervor de Buenos Aires, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923 (Edición del autor).

33 Véase Jorge Luis Borges, Evaristo Carriego, en Obras Completas, op. cit., p. 161.

34 Mário de Andrade y Manuel Bandeira, Correspondência, San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 84.

35 Ibid., p. 88. Debajo del título del poema según como aparece en la edición en este Clã do Jaboti, se incluye la fecha de 1923. Véase Mário de Andrade, Poesias Completas, edición crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte, Itatiaia, San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 163. El título del libro especifica también esta especie de encuentro que puede notarse en varios de los poemas incluidos en él. En una carta de 1928 a Drummond, Mário explica: “Clã é reunião”.

36 Mário de Andrade y Manuel Bandeira, op. cit., p. 88.

37 Mário de Andrade, Poesias Completas, op. cit., p. 163.

38 Esta dicción etnográfica será, por lo demás, rasgo general de casi todo Clã do Jaboti, y marca además a toda una zona del modernismo brasileño dentro de la cual puede mencionarse a Manuel Bandeira, sobre todo Carnaval, o Raúl Bopp en Cobra Norato, entre otros.

39 Véase Davi Arrigucci, Humildade, Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira, San Pablo, Companhia das Letras, 1990.

40 Véase Roberto Schwarz, “O Psicologismo na poética de Mário de Andrade”, en A Sereia e o Desconfiado, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 15.

41 João Luis Lafetá, “A representação do sujeito lírico na Paulicéia Desvairada”, en Revista da Biblioteca Mário de Andrade, vol. li, San Pablo, 1993, p. 79.

42 Ora, se em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais [...] fizermos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mais harmonias. Mário de Andrade, “Prefácio Interessantíssimo”, en Paulicéia Desvairada (1922), Poesias Completas, op. cit., p. 68.

43 Mário de Andrade, Poesias Completas, op. cit., p. 69. El arpegio es un acorde cuyas notas se tocan sucesiva y no simultáneamente, y de manera veloz, lo que lo diferencia de un acorde (en el que las notas se tocan simultáneamente) y de un acorde desplegado (cuando las notas se tocan sucesivamente pero de forma más pausada). El arpegio funciona como una sola nota (para la marcación del ritmo), pero en esa unidad, cada nota mantiene una cierta individualidad, su matiz específico.

44 Una comparación de las distintas figuraciones de lo primitivo en Clã do Jaboti y Feuilles de route de Blaise Cendrars excede los límites de este artículo, aunque no los problemas planteados en el mismo. Recuérdese que ambos textos surgieron a partir del famoso “viagem da descoberta do Brasil” realizado por los modernistas, junto con Cendrars, en 1924.

45 Mário de Andrade, El Paulista de la Calle Florida, ed. organizada y traducida por Raúl Antelo, Buenos Aires, col. Iracema, Centro de Estudios Brasileños, 1979, p. 114.

46 Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, en A Utopia Antropofágica, San Pablo, Globo, 1990, p. 48.

47 Mário de Andrade, Poesias Completas, op. cit., p. 162.

48 Para la relación entre particularismo y universalismo, el texto clásico que está por detrás de este trabajo es el de Ernesto Laclau, Emancipación y diferencia, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996. Sobre ese texto y esa relación, véase también Judith Butler, "Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism", en Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Åiåek, Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left, Londres y Nueva York, Verso, 2000, p. 42 [trad. esp.: Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos con la izquierda, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003]. Sobre ese texto y sobre Joan Wallach Scott, Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man, señala Butler: "En realidad, me parece que la mayoría de las luchas por los derechos de las minorías emplean al mismo tiempo estrategias particularistas y universalistas, produciendo un discurso político que sostiene una relación ambigua con las nociones de universalidad de la Ilustración". ("Indeed, it seems to me that most minority rights struggles employ both particularist and universalist strategies at once, producing a political discourse that sustains an ambiguous relation to Enlightenment notions of universality".) Butler cita a continuación el texto de Paul Gilroy, The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

49 Existen cuadros y dibujos sobre el tango y el samba de muchos otros artistas de las vanguardias argentina y brasileña, como, por ejemplo Lasar Segal y Xul Solar.

50 Un artículo en el periódico A Nação anuncia "a interessantíssima exposição de Cecília Meireles fixando os ritmos do samba através de uma grande coleção de desenhos, aquarelas e estudos, bem como as figuras típicas da baiana e do bamba...". La exposición fue acompañada por una presentación de la escuela de samba "Escola da Portela".

51 Dice Páulo Reis (1994): "Él sólo rompería con la gran influencia del cubismo de Picasso (y eventualmente de Braque) cuando vuelve al Brasil y decide hacer una radiografía de nuestro pueblo, transformando mulatas en madonas". Véase Páulo Reis, en Jornal

do Brasil, 6 de julio de 1994. Para una lectura de la pintura de Di Cavalcanti como inserta dentro del Rappel a l'ordre, véanse Carlos Zilio, A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, Río de Janeiro, Relume Dumará, 1997; y Tadeu Chiarelli, "Entre Almeida Jr. e Picasso", en Arte Internacional Brasileira, San Pablo, Lemos, 1999.

52 Véase Carlos Zilio, op. cit.

53 Puede verse una operación semejante sobre el samba en la xilografía titulada "Samba" de Lasar Segal.

54 Rosalind Krauss, Los papeles de Picasso, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 30.

55 La relación entre Di Cavalcanti y Almeida Júnior ha sido trabajada por Tadeu Chiarelli, "Entre Almeida Jr. e Picasso", op. cit.

56 Ibid., p. 63.

57 Véase Mário de Andrade, Aspectos das Artes Plásticas, San Pablo, Martins, 1963, p. 47.

58 Carmen Miranda utilizó el disfraz de bahiana por primera vez en el filme Banana da Terra (1939), aunque para esa época el disfraz había sido utilizado ya por varias cantantes y bailarinas de los café concert. Véase José Ramos Tinhorão, História Social da Música Popular Brasileira, San Pablo, Editora 34, 1998.

59 Cecília Meireles, Batuque, Samba e Macumba. Estudos de Gesto e Ritmo, 1926-1934, Río de Janeiro, funarte, 1983, p. 62.

60 "Perto do bar-restaurante da Praia da Freguesia, os falsos grã-finos mostram seu nojo pelo carnaval da negrada, sentando de pijama nas cadeiras do passeio, com a garotada fantasiada de índio, choramingando em redor. Foi aí que passou um bando de sujos com tamborim, três cuícas e uma gaita de bôca fazendo solo: cantavam o chorinho mais bonito dêste ano:

– Lá vem a lua lá no céu surgindo....

– E o que é que eu tenho com isso?

Um senhor de barbicha pôs a mão em concha atrás da orelha, escutou a cantiga e ficou danado:

–Isso é verso futurista! Ó xentes, até em samba já dá verso futurista!".

Rachel de Queiroz, "Carnaval na Ilha do Governador", en Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro em Prosa & Verso, Río de Janeiro, José Olympio, 1965, p. 253.

SEGUNDA PARTE

MODERNIDADES

1. EL VIAJE DE EXPORTACIÓN Y LA VANGUARDIA COMO MERCANCÍA

LAS CONFLUENCIAS DEL VIAJE

El viaje ha sido un dispositivo fundamental para la construcción de la cultura latinoamericana. El viaje de europeos hacia la Argentina o Brasil, como Darwin, Humboldt, Spix y Martius, Debret, o Lévi-Strauss, ha sido importante –como lo demostraron contundentemente Flora Süssekind para el Brasil y Adolfo Prieto para la Argentina–, para la construcción de una tradición nacional. Artistas e intelectuales argentinos y brasileños debieron recorrer el camino inverso, pero con el mismo fin: desde los viajes de Sarmiento en el siglo XIX o de Güiraldes y Girondo a los de Oswald de Andrade o Tarsila do Amaral, el paso por el extranjero define un preámbulo a menudo indispensable para la constitución de los lenguajes artísticos y literarios argentinos y brasileños.[1]

Los artistas de tango y de samba viajan, ellos también, a París en los años de 1920, y sus viajes coinciden temporalmente con el viaje de artistas argentinos y brasileños. El primer viaje del tango argentino parece haber sido el de Los Gobbi y Villoldo, en 1907, contratados por la casa Gath & Chaves para grabar discos en Francia. Aun antes, algunos ejemplares de la partitura de “La Morocha” y “El Choclo” habrían sido distribuidos en varios puertos europeos por cadetes de la Fragata Sarmiento.[2] El primer viaje del samba habría sido junto con el maxixe y el choro: el conjunto Os Oito Batutas viaja a París para tocar en el café de Duque en 1922, y ese viaje es financiado por el millonario carioca Arnaldo Guinle, quien también financiara el primer viaje de Heitor Villa-Lobos. Hay noticias sin embargo de que en el café de Duque ya se habría bailado choro y maxixe aun antes del viaje de los Batutas.[3]

El viaje del tango y del samba a París invierte varios de los postulados de esos viajes culturales. En primer lugar, ahora se trata, más que de un viaje, de una exportación: los viajeros musicales no viajan para aprender o absorber conocimientos que estarían más adelantados en Europa, sino fundamentalmente para “exportar” sus músicas, pensadas como un producto nacional; casi una materia

prima, sólo que ahora ya no se trata de una materia prima natural sino cultural, si eso es posible de ser concebido. Advertidos de la pasión por las danzas exóticas fundamentalmente en Europa, pero también en Estados Unidos, los viajeros tangueros y sambistas encuentran en el viaje la posibilidad de una aventura en la que una actitud bohemia se une a un dictamen netamente comercial.

La inversión de ese viaje con respecto a los anteriores tiene su punto de clivaje más alto en que éste ya no es un viaje de formación ni de investigación, sino un viaje impelido por necesidades económicas, es decir: regido por el mercado. Junto con las becas otorgadas por los gobiernos nacionales, los viajes de artistas e intelectuales habían sido patrocinados por sus propias fortunas familiares, o, en algunos casos, por "mecenas". En el caso de los músicos tangueros y sambistas, se trata de empresarios que contratan a los músicos para realizar el viaje, estableciendo con ellos una relación claramente comercial.[4] Y este mismo tipo de financiamiento del viaje va a ser incorporado, por esa misma época, a los viajes de los artistas, quienes también viajarán a menudo financiados por empresarios y marchands que buscan con esa acción algún beneficio comercial.

Ese rasgo es fundamental para entender el paso del viaje de formación al viaje de exportación como vector de una transformación en el lugar de la cultura que esos desplazamientos, y las nuevas estrategias que se imprimirán en estas prácticas artísticas, hacen evidente. El viaje de formación supone una visión de la cultura como ornamento, un adorno, una cualidad que puede adquirirse pero de la cual está excluida –se presume– toda transacción comercial. Aquí, la cultura es un puro bien de uso cuyo valor de cambio resulta enmascarado, y su contraparte es un sujeto consumidor de cultura ajena, que luego importará a su país natal reconvertida en otros objetos culturales: la teoría de las especies de Darwin, la naturaleza del nuevo mundo de Humboldt, Poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade. Según Candido Portinari: "voy a Europa a estudiar a los maestros. […] Prefiero regresar de Europa sin ningún equipaje voluminoso (cuadros), aparentando al juicio ajeno no haber hecho nada, pero con una cantidad profunda de observaciones e investigaciones".[5] Esta inmersión en el estudio se reconvertirá en una pintura, a su regreso al país, en el que

efectivamente todas las escuelas pictóricas europeas se encuentran amalgamadas.[6]

El viaje de exportación, en cambio, sustituye el patronazgo familiar o estatal por el mercado: ahora es éste el que rige y comanda giras comerciales, tiempo de estadía, y hasta la forma de comportamiento a la que deben adecuarse los viajeros.[7] En ese viaje los músicos no sólo ganan dinero, sino también fama: habiendo partido muchos de ellos desconocidos en sus propios países –"nadie es profeta en su tierra", demanda el refrán–, el triunfo en el exterior los recoloca en sus países natales, al que traen no sólo divisas sino otro bien de cambio bastante importante: el prestigio de haber triunfado en Europa.

En principio se podría pensar que el viaje vanguardista es uno de los episodios del viaje de formación y que no compartiría ninguna característica con el viaje de tangueros y sambistas. En el plano más superficial, el viaje vanguardista parece ser un viaje cosmopolita: buscar nuevos mundos para incorporarlos al arte y traducirlos a una cultura periférica parece ser una de las demandas en las que muchos artistas latinoamericanos se encontraron inmersos. Y es que de hecho, en esos casos el viaje realiza, encarnando la metáfora del desplazamiento, una de las formas posibles de la convulsión vanguardista. Sin embargo, esa postulación, reduciendo la metáfora a su funcionamiento formal cerrado, supone una noción de cultura más cercana a la decimonónica cuya caducidad la vanguardia misma no sólo vendrá a hacer más que evidente, sino que incluso profundizará, imprimiéndole características particulares. En realidad, el viaje de exportación es la consumación del viaje vanguardista; Oswald de Andrade, uno de sus mentores. En el Manifesto da Poesia Pau Brasil había exhortado: "Poesia de Exportação".[8] Ésta llegará de la mano –o, mejor, la boca y los cuerpos con los que producen sonidos– de los Batutas. Y es que aunque el viaje de formación y el de exportación presenten los dos polos máximos de oposición del viaje, el viaje vanguardista había llevado las características del viaje de formación a un paroxismo tal que en él la formación del artista alcanza un aliento tan consumista, por momentos, que la cultura comienza a aparecer como bien de cambio y ya no exclusivamente como bien de uso.

El viaje de Tarsila do Amaral y el de Oswald de Andrade exhibe varias muestras de esta transformación: no sólo se los ve ávidamente ansiosos por adquirir todo lo que esté relacionado con la modernidad europea (vestidos de Poiret, vajilla, muebles, objetos diversos y no exclusivamente artísticos), sino que incluso en el caso de Tarsila hasta el aprendizaje en las distintas técnicas de pintura moderna parece insertarse en un paradigma contrario a la idea rectora del viaje de formación. En una carta a su familia, cuenta Tarsila:

Hoy comencé las lecciones con Léger. Estuve el sábado pasado en su atelier y llevé algunos de mis trabajos últimos más modernos. Me encontró muy adelantada y algunos de ellos le gustaron muchísimo. Volví a casa muy animada. Voy a ver si tomo también algunas clases con Gelizes, artista avanzadísimo. […] Con todas estas lecciones volveré consciente de mi arte. Sólo escucho de los profesores lo que me conviene. Después de estas clases ya no voy a seguir con profesores.[9]

Ese desplazamiento conlleva una conversión paralela del estudioso que va a Europa a estudiar, al bohemio que en Europa dilapida su fortuna, como el Raucho de la novela homónima de Güiraldes y que se encuentra, en muchos de esos escenarios, con los mismos bohemios tangueros y sambistas. Y es que en ese sentido una zona de la vanguardia brasileña y argentina no sólo coincide circunstancialmente con la bohemia, sino que se construye como un símil especular de esa otra bohemia: allí se encuentran la elite y los productores de la cultura popular, confundiéndose y colaborando en la producción de sambas, poesías, tangos y novelas.[10] Oswald de Andrade percibió esa transformación del lugar de la cultura y del arte desde su amarga lucidez en el prólogo a Serafim Ponte Grande: “La situación revolucionaria de esta bosta mental sudamericana se presentaba así: lo contrario del burgués no era el proletario, ¡era el bohemio!”.[11]

El hecho de que sea el mismo millonario, Arnaldo Guinle, quien financia los viajes de una orquesta de choros, maxixes y sambas a

París y el del modernista más sofisticado de la música erudita brasileña, Heitor Villa-Lobos, no es una mera coincidencia. En una carta a Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, fechada en París en 1927, Villa-Lobos menciona esa coincidencia, no casualmente en una carta teñida de las vicisitudes mercantiles de sus conciertos:

Cabareteo, aun sin Jazz, pero en un fuerte bombo de samba lleno de catiras y mindinhos bahianos.

He aquí, queridos amigos, en síntesis confusa, sin trocar-idilios ni elogios, en lo que se convierte mi imaginación en un país extraño.

No se imaginan el cuidado que hay que tener para distinguir nuestra verdadera música del Jazz, pues ambas son consecuencia de la melopea negra africana, y el auditorio extranjero sólo reconoce como original aquella que tiene más publicidad. Sin embargo, mucho antes de que apareciera el primer fox-trot, ya en el Brasil desde hace más de tres siglos (de Minas a Bahía) cantaban y bailaban popularmente este mismo ritmo. Juzgo a este hecho una simple afinidad de raza…

Bueno, basta…

Con el entusiasmo de escribir a dos amigos batutas estaba entrando por el camino de la erudición pesada… Por suerte me doy cuenta a tiempo.

Vamos a lo práctico. Junto con ésta siguen dos planes de programas para mis conciertos aquí que ya están totalmente organizados, por iniciativa de la Casa Max Eschig., O., que va a hacerse cargo de la mitad de los gastos; para la otra mitad ya solicité a mis amigos, algunos de los cuales respondieron agradablemente.

Escogí ocho de mis amigos (que son precisamente aquellos a los que dediqué la mayor parte de las obras que serán ejecutadas) para no ser pesado a uno o dos que quisieran patrocinarme. Por consiguiente, cada uno de ellos debe hacerse cargo de 2.500 pesos, porque el total que necesita mi parte es de 20 contos, para justificar el total de todos los gastos de estos dos conciertos monstruos. [...]

Uds. tendrán la oportunidad de oír el Pájaro Carpintero Brasil, con cien voces de verdaderos artistas profesionales asustando al público de París con aquellas inflexiones salvajes que ya conocen. Pensé en uds. dos para una parte conjunta, si por casualidad uds. piensan que merezco este sacrificio.[12]

Tampoco se trata de una excepción o gesto de un millonario excéntrico: también Dona Olívia Guedes Penteado, sólidamente ubicada en la historia del modernismo brasileño como la mecenas del movimiento, será la mediación para que samba, choro y maxixe sean tocados, por los mismos OsBatutas, en la embajada brasileña en París.[13] Villa-Lobos, también en París, tenía plena conciencia de esa posición, y del cambio que implica el viaje vanguardista con respecto al viaje artístico anterior, como puede leerse en una entrevista: "Yo no vine aquí a aprender; vine a mostrar lo que hice".[14] Fin del viaje de formación e inicio del viaje de exportación.

También Güiraldes frecuentaba los mismos cabarets donde los tangueros elaboraban el tango, y a juzgar por ciertas anécdotas hasta se podría llegar a especular que esa convivencia es fundamental en la creación de una idea de novela nacional que más tarde Güiraldes concretaría en Don Segundo Sombra. Según cuenta Francisco Canaro en sus Memorias, una noche tocó su tango "Sentimiento gaucho" en un cabaret parisino. Entre el público estaba Güiraldes, que al terminar el tango se le acercó a Canaro y le preguntó por el título del tango que acababa de escuchar. Ante la respuesta de Canaro, Güiraldes contestó: "Gaucho tenía que ser para ser tan bueno".[15]

Pettoruti, por su parte, cuenta en Un pintor ante el espejo que la pintura de Bailarines le fue inspirada una noche de farra en Florencia en la que vio a su amigo Xul Solar bailar un tango argentino: en esos contrastes de movimientos Pettoruti encontró una forma de representar el movimiento a partir del choque de perspectivas.[16]

Las confluencias entre el viaje del tango y del samba y el de los actores de las vanguardias nacionales no se limitan a confluencias coyunturales en un espacio determinado. Más bien habría que

pensar que su confluencia contingente se ve posibilitada por una transformación fundamental del lugar y del funcionamiento de la cultura que resulta relevante para la constitución de un lenguaje moderno y nacional. Si los músicos eran valorados por su condición de exóticos y nacionales, también los vanguardistas comenzarán a percibir en Europa una simultánea demanda por la especificación nacional de su arte. El hecho de que esa demanda y esa búsqueda ocurra en esas primeras décadas del siglo XX, y se manifieste tanto en prácticas de la cultura popular como de la cultura alta o erudita, puede explicarse a partir de una transformación en la cultura de los años veinte que abarca y contiene ambos viajes y ambas manifestaciones culturales: la fuerte mercantilización de la cultura durante esos años traerá consecuencias dramáticas tanto para los lenguajes artísticos como para la construcción de una identidad nacional.

Es claro que el viaje vanguardista y el viaje musical presentan obvias diferencias. Si los vanguardistas parecen sustraerse de la dependencia del mercado para la concreción de sus viajes, en tanto éstos resultan financiados por sus propias fortunas familiares o las de los Estados o mecenas que invierten en su formación, lo cierto es que el carácter mercantil del viaje vanguardista se infiltra por otros intersticios nada desdeñables.

En cualquier caso, siempre está presente la presión, aceptada o rechazada, de producir resultados más o menos inmediatos de reconversión de esa inversión: Pettoruti corre el riesgo de perder su beca y por eso manda cuadros para mostrar sus avances; Candido Portinari regresa sin cuadros y debe defenderse de esa "improductividad"; Tarsila do Amaral muestra en sus cartas muchos signos de esa misma ansiedad.

LA CULTURA COMO MERCANCÍA

Y es que si el tango y el samba comienzan a funcionar como mercancías, como productos culturales en el incentivado intercambio de mercancías que vieron los dorados años veinte, también la noción de vanguardia participa de muchas de las características de la mercancía.

Como señala Sven-Olov Wallenstein:

> Se ha remarcado a menudo que el desarrollo del arte moderno corre paralelo a la rápida expansión del mundo de la mercancía durante el siglo XIX. Esto es confirmado, más que contradicho, por la violenta resistencia que muchos modernistas opusieron al capital industrial y su anexión del mundo de la vida, porque mientras la mercancía cada vez define más el estatus nuevo del objeto de arte y da la impresión de una movilidad en aumento, la resistencia a este desarrollo también crece. La misma idea de la autonomía estética, de la obra como una realidad autorreferencial y autocerrada, enraizada en la filosofía de Kant pero perfeccionada hacia fines del siglo XIX, puede ser vista como una reacción compleja: es sólo internalizando la forma mercancía, de una manera paradójica, convirtiéndose en un fetiche absoluto, que la obra puede escapar de esta humillación.[17]

Tal vez haya sido Benjamin uno de los primeros en percibir la fantasmagoría del mercado en los gestos vanguardistas. En “False criticism”, señaló: “Todos los escritores quieren probar sólo una cosa: que conocen perfectamente la última moda”.[18] Y en la obra de los Pasajes, deja anotado un camino crítico interesante del cual los Pasajes pueden leerse como una suerte de mapa extendido: “La influencia de los asuntos comerciales sobre Lautréamont y Rimbaud

debe ser estudiada".[19]

Las complicaciones de esa transformación del lugar de la cultura pueden leerse en uno de los rasgos más definitorios del arte de vanguardia: la autonomía artística. Ésta debe ser pensada desde dos puntos de vista diferentes: por un lado, la autonomía resulta una función de la fuerte institucionalización del arte que se completa hacia fines del siglo XIX y del cual la vanguardia, como en Peter Bürger, es pensada como consecuencia históricamente lógica; en función del desarrollo del lenguaje artístico, la autonomía aparece como consecuencia y rechazo frente a la mercantilización del arte –que la institucionalización del arte también supone y posibilita–. Vale la pena citar en extenso a Jon Roberts analizando el problema de la autonomía en la teoría estética de Adorno:

Lo que distingue la teoría de la autonomía de Adorno de la de los tempranos románticos, los neoconservadores del New Criticism de 1950 y los modernistas greenbergianos, es que el arte es visto simultáneamente como socialmente determinado y autónomo. O, más bien, que la autonomía del objeto artístico es algo que es producido a partir de las relaciones sociales que constituyen la institución misma del arte. No es algo producido inmanentemente en el objeto y por lo tanto transmisible como un "estilo" o "apariencia" particular. Esto significa que la autonomía es la respuesta práctica y teórica de la contradicción entre el valor de cambio y el valor de uso del objeto artístico. A causa de la perpetua amenaza de pérdida del valor de uso del objeto artístico, el arte es continuamente incentivado por sus propias condiciones de alienación a encontrar estrategias estéticas que resistan o eviten este proceso de disolución crítica y estética –la historia del "nuevo" modernismo deriva de la resistencia del arte a su valor de cambio–. Pero, al mismo tiempo, en el capitalismo el arte deriva su identidad y valor social de este mismo proceso. Así, el arte auténticamente moderno adquiere identidad y valor en un doble movimiento de negación y autonegación: el arte adquiere visibilidad al posicionarse en relación a las normas, intereses y protocolos del mercado y de la academia intelectual. Pero una vez que la obra adquiere visibilidad institucional y de mercado, el artista es forzado a resistir la propia

subsunción de la obra bajo una nueva serie de normas si valora aquello que definió el momento inicial de producción de la obra: su crítica diferencia estética y "otredad". Porque una vez que el valor de la nueva obra de arte es institucionalmente establecido, la obra se convierte en parte de una nueva serie de normas y protocolos. El valor de cambio de la obra, entonces, opera como una suerte de "ficción": los artistas buscan transformar los valores normativos del mercado y de la academia crítica en su propia imagen, pero con el interés de escapar de estos valores y autoimágenes. Es decir: el artista debe desmantelar la "ficción" de la autonomía si el objetivo de la autonomía es continuar con el fracaso del arte de realizar su libertad de la dependencia social. La autonomía del arte es necesariamente dependiente de las condiciones alienadas de su realización, porque es a través de la conexión del arte con los "antagonismos irresueltos" de la realidad que el contenido social de la autonomía es generado. La mercantilización, entonces, encierra al arte en una lógica imposible: sólo puede renovarse minando o interrumpiendo aquellas cualidades que lo hacen ser. Sin embargo, si esta lógica es imposible, para Adorno es necesaria e inevitable dentro de las actuales relaciones de poder, porque, paradójicamente, es esta lógica lo que sostiene la posibilidad de la libertad del arte (y del ser humano).

Pensar la autonomía, por lo tanto, implica pensar en dos significados diferentes del mismo concepto. Por un lado, y volviendo a Roberts, "autonomía es el nombre dado al proceso formal y a la autocrítica cognitiva que el arte debe realizar para constituir sus propias condiciones de posibilidad y emergencia".[20] Y, por el otro, la autonomía es el resultado de un proceso histórico que trasciende las condiciones formales de su manifestación. Que en ella deja sus restos, claro, pero cuyo significado no se agota en su mero formalismo.

Y en ambos casos –y esto ya ha sido remarcado numerosas veces–, la especificación para el caso brasileño y argentino varía. Si se piensa en términos de campo artístico, su modernización desigual –para usar el término de Julio Ramos– impide que se complete su autonomización; por otro lado, tampoco es posible hablar de un

mercado de arte fuertemente constituido hasta por lo menos los años treinta o cuarenta en el Brasil y en la Argentina. Tampoco esa autonomía formal –en términos de lenguaje artístico– se completa radicalmente en los modernismos de los años de 1920.[21] Se ha señalado a menudo, a través de formulaciones conceptuales diversas, dentro de las características formales específicas de los modernismos y vanguardias latinoamericanos, un mayor apego a la representatividad, a la mimesis, lo que señalaría una autonomía menor de las formas modernistas latinoamericanas. Si, por un lado, eso se explica por la ausencia de un desarrollo más completo de los campos nacionales, lo cierto es que esos campos nacionales se ven interrumpidos por esos "afueras de campo" que los viajes de la vanguardia y del tango y del samba –y la modernidad misma, con los viajes de los europeos a tierras americanas, el fuerte desarrollo de las comunicaciones y el gran esfuerzo de actualización artística que realizaron las vanguardias nacionales– manifiestan. Esos viajes exhiben la importancia que los "afueras de campo" tuvieron en la definición de las operaciones de significación de ese nuevo lugar de la cultura: no sólo en tanto también es en ese afuera donde se define la construcción de una cultura nacional, sino que es allí donde diversos actores de la cultura nacional, como los tangueros y sambistas, artistas, poetas y músicos, coinciden y se cruzan. Por eso en el nivel de la forma, también esa autonomía menor debería ser pensada como una respuesta de vanguardia para un problema latinoamericano y a su vez como autocrítica también a la solución europea.

Por otro lado, es posible hablar de una fuerte mercantilización del arte aun antes de la constitución de un mercado de arte con todas sus reglas: no sólo en tanto los artistas negocian e invierten, si no en capital, en poder simbólico, como lo piensa Bourdieu, sino también porque muchas de esas obras fueron también pensadas para funcionar dentro del mercado de arte europeo en tanto objetos novedosos, precisamente por su carácter nacional. En ese sentido, y siguiendo las trayectorias de la definición de estos lenguajes artísticos, por un lado no sólo es necesario incorporar los viajes vanguardistas como momentos fundantes en esa definición (Paulo Renato Gueriós demuestra cómo cambia la definición musical del lenguaje de Heitor Villa-Lobos a partir de su estada en París), sino también identificar en las transformaciones de las formas de esos

lenguajes las operaciones por las cuales estas trayectorias quedan impresas en la forma misma. Explicar las formas no sólo por sus contextos nacionales, sino por los desplazamientos que ellas mismas registran y elaboran.

EL EXTERIOR EN LA FORMA

La pasión de Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade por la última moda no sólo quedó registrada en sus cartas, sino también en una fotografía famosa: vestida con un modelo de Poiret, el modisto fashion de la París de los años veinte, asistió a la inauguración de su primera exposición individual en esa ciudad en 1926.[22]

La continuidad entre el vestido producido por el modisto que era considerado un gran artista y el cuadro de Tarsila en esta foto habla por sí misma: no sólo las líneas geométricas que grillan el paisaje del cuadro se repiten en el estampado a cuadros del vestido, sino también las curvas de los árboles y de las palmeras pueden verse en los moños del vestido en las mangas y los pliegues y frunces de la falda. Curva y grilla podrían muy bien ser pensados como las características brasileñas de un modernismo que, al resistirse a la abstracción, no reniega sin embargo de la geometrización del espacio y de la racionalización del mismo predicadas por el modernismo internacional.

Tarsila do Amaral frente a su cuadro Morro da Favela, en la inauguración de su primera exposición individual en París, 1927.

Oswald de Andrade dedicó a Tarsila do Amaral un poema que incluyó en Poesia Pau Brasil, “Atelier”:

Caipirinha vestida por Poiret
a preguiça paulista reside nos teus olhos
que não viram Paris nem Picadilly
nem as exclamações dos homens
em Sevilha
à tua passagem entre brincos.

Locomotivas e bichos nacionais
geometrizam as atmosferas nítidas
Congonhas descora sob o pálio
das procissões de Minas.

A verdura no azul klaxon
cortada
sobre a poeira vermelha.

Arranha-céus
fordes
viadutos
um cheiro de café
no silêncio emoldurado.[23]

[Campesina vestida por Poiret
la pereza paulista reside en tus ojos
que no vieron París ni Picadilly,
ni las exclamaciones de los hombres
en Sevilla
a tu paso entre aros.

Locomotoras y animales nacionales
geometrizan las atmósferas nítidas
Congonhas palidece bajo el palio
de las procesiones de Minas.
El verdor en el azul bocina
cortado
bajo el polvo azul.

Rascacielos
foros
viaductos
un olor a café
enmarcado
en silencio.]

El poema se construye en función de una coexistencia casi paratáctica entre signos modernos (generalmente asociados de una forma u otra a la tecnología: autos, viaductos, locomotoras, rascacielos) y signos nacionales (generalmente asociados a la naturaleza, el paisaje, o lo que en esos mismos años iría a definirse como epítome del patrimonio nacional, la arquitectura: animales, verde, Congonhas, Minas, café). Estos signos, si bien deben pensarse como provenientes de espacios simbólicos opuestos, aparecen conjugados por una estructura poética que se esfuerza en combinar ambos elementos sin marcar entre ellos una disyunción, sino más bien produciendo una coexistencia casi complementaria. En los primeros dos versos de la segunda estrofa,

Locomotivas e bichos nacionais

geometrizam as atmósferas nítidas (énfasis mío)

la conjunción no sólo se realiza por la partícula e que conjuga tecnología y naturaleza, sino que además sintácticamente ambos elementos funcionan activamente en la producción de una geometría claramente moderna en donde la grilla no sólo aparece en el producto moderno representado por la locomotora, sino también en el paisaje natural, lo que será, por lo demás, la traducción típicamente tarsiliana de las operaciones plásticas de Léger: su geometrización, ya no sólo de la ciudad o de la tecnología, como en Léger, sino también del paisaje natural, y su combinación con líneas curvas redondeadas que a menudo interrumpen ese designio organizador de la grilla sin por ello abandonar la pulsión por la depuración y el despojamiento cuyo dispositivo es la geometría.[24] Esta operación se exaspera en la estrofa siguiente, donde el klaxon ("bocina") –un producto tecnológico tan significativo de la modernidad que llegó a dar nombre a la primer revista de vanguardia brasileña–[25] adjetiva el color que enmarca el paisaje ("a verdura e a poeira"), o en que el olor al café (típica commodity brasileña, por otro lado íntimamente relacionada con la

historia del modernismo brasileño)[26] enmarca toda una estrofa construida por parataxis de los símbolos más modernos imaginables.

El poema puede pensarse como desarrollo de la postulación del primer verso: "Caipirinha vestida por Paul Poiret" sería una contradicción si se imagina en términos abstractos a una campesina vestida a la última moda; pero no si esos dos significantes se piensan en los términos históricos con los que fueron llenadas esas abstracciones en su momento, cuando Paul Poiret quedó para la historia como el modisto que importó de las culturas llamadas primitivas no sólo elementos de la indumentaria sino también líneas, diseños y géneros; la confluencia entre el reducto más puro de una nacionalidad exótica y la modernidad más refinada se revela, así, con todas sus aristas luminosas.

Más que descripciones de algunos cuadros de Tarsila de la fase "Pau Brasil exótico"[27] –entre ellos, precisamente "Morro da favela", el cuadro frente al cual Tarsila figura vestida por Poiret (y tal vez Oswald tuviera esta misma foto frente suyo en el momento de componer el poema)–, las estrofas, al evitar toda direccionalidad de la descripción y proponer en lugar de ella una pura visualidad lingüística, utilizan la técnica del collage –tan usada por Oswald en este libro de poemas como en sus dos novelas más vanguardistas, Memórias Sentimentais de João Miramar y Serafim Ponte Grande–. En el texto, fragmentos de la imagen de Tarsila y de diversos cuadros de la misma, reunidos paratácticamente, desarman toda referencialidad directa convirtiendo el poema en el sitio de entrecruzamiento de esos índices en los que se transforman los diferentes fragmentos.[28]

El collage ha sido uno de los dispositivos que ideó la vanguardia utilizados para la destrucción de las fronteras entre arte y vida. Pero más allá de eso, también puede pensarse como una de las formas en las que la mercancía –el pedazo de vidrio de la botella, la madera– ingresa en el arte para emblematizar allí –en la propia superficie artística– cuánto el carácter fetichista de la mercancía coincide con el carácter fetichista del arte de vanguardia. En realidad, debe verse en el collage, como lo señaló Marjorie Perloff, una función dual: cada elemento refiere a una realidad exterior al mismo tiempo que,

en términos composicionales, su impulso es socavar la referencialidad misma que parece afirmar.[29]

Más allá de la importancia dada en el modernismo y la vanguardia a la forma y a la autorreferencialidad, quizás habría que ver en ese dispositivo un modo de conjurar el ingreso o desborde del mundo hacia el arte propiamente dicho. El collage traduce a la forma –y congela en ella– la amenaza de mercantilización del arte.

Y esto va más allá de la existencia o no de un mercado "nacional" o aun internacional: el arte vanguardista argentino y brasileño, aunque no pueda resolverse en un mercado propio y aunque trabaje con campos específicos que, por un lado, limitan sus opciones estéticas, por otro lado ve interrumpida esa misma limitación por la intervención de varios y constantes "afueras de campo", y los viajes vanguardistas son su metáfora más perfecta.

El "Autorretrato (Manteau Rouge)", de Tarsila, hace confluir esas energías en la superficie del cuadro: en el más famoso de los retratos de Tarsila do Amaral, ésta aparece vestida con el Manteau Rouge que le habría comprado a Paul Poiret.[30]

La reducción de la paleta a una mínima cantidad de colores primarios –rojo, azul, y también negro y blanco–, son utilizados casi de manera plana, sin matices, sin volumen, e interrumpiendo todo designio naturalista: el mismo tono de rojo de los labios se repite en la capa y es utilizado para remarcar la sombra en el párpado izquierdo y sobre el costado derecho del cuello. Ese objeto de deseo de la capa Poiret se traslada mediante estas operaciones a la superficie misma del cuadro, trasladando la fetichización de la mercancía a la fetichización de la forma. Del exterior al interior del cuadro, de la mercancía (el vestido Poiret) a la forma, el trayecto parece ser el de la conjuración de la mercantilización de la cultura a partir de la construcción de una modernidad formal que se opone, casi especularmente, a los pliegues de lo real. Pero que en ese trayecto convierte a la propia forma en mercancía.

Tarsila do Amaral, Autorretrato, 1923, Meseu de Belas Artes, Río de Janeiro.

Hay en muchas de estas formas, si se abandona la mirada que las confina en su funcionamiento en el interior de la obra, no sólo un "estilo" o una "forma" que cambia y se propone como novedosa, sino un funcionamiento diferenciado de la cultura. Estas innovaciones formales responden de alguna manera a esa

transformación que las precede, dándoles sentido: la transformación del lugar de la cultura –alta, erudita o popular– en esos años de modernidad "intensa",[31] en la que la crisis del liberalismo y de una modernidad europea permite que América Latina pueda pensarse como el lugar posible de un camino diferente de esa modernidad. Y esta transformación de la cultura explica, en términos conceptuales, la fascinación de la vanguardia por el tango y el samba y por otras manifestaciones de la cultura popular. Y es que en el asumido carácter mercantil de la cultura popular hay algo que el arte moderno mira con fascinación y, en algunos casos, hasta cierta envidia: se trata de ese nuevo funcionamiento de la cultura en tanto espacio estriado por el exterior para el que la cultura popular fue la primera en encontrar una forma exitosa –tanto en términos formales como mercantiles– de manifestarlo. Ese carácter estriado de la cultura de los años veinte se manifestaría también, en el caso de nuestros modernismos, en el nacionalismo convertido en fetiche que reproduce, con sus fantasmagorías, las de ese "objeto endemoniado" que, según Marx, es la mercancía.[32]

En El arte moderno en la cultura de lo cotidiano, Thomas Crow trabajó sobre la relación entre arte moderno y cultura de masas. Más allá de la utilización de la cultura popular como un medio para desplazar las convenciones aceptadas, Crow propone que la negación modernista procede de una confusión productiva dentro de la jerarquía normal del prestigio cultural. La vanguardia encuentra una posición intermedia entre las zonas altas y bajas de la cultura de la mercancía, y opera como una intermediación necesaria entre lo superior y lo inferior, obrando como una especie de "instrumento de investigación y desarrollo al servicio de la industria de la cultura". En el caso de las culturas latinoamericanas, muchas de sus vanguardias apelaron a determinados símbolos populares operando una suerte de fetichización de la nación.

LA NACIÓN Y EL FETICHE

En el Brasil, el relato parte de la famosa frase de Oswald de Andrade en su conferencia: "descubrí el Brasil desde la Place Clichy" y tiene su complemento perfecto en otra frase de Tarsila en una carta escrita a su familia desde Brasil: "No piensen que esta tendencia brasileña en el arte es mal vista aquí. Por el contrario. Lo que se quiere aquí es que cada uno traiga la contribución de su propio país. Así se explica el éxito de los bailes rusos, de los grabados japoneses, y de la música negra. París está harta de arte parisino".[33] Ese nacionalismo de la vanguardia, al que se le podría agregar ese "criollismo urbano de vanguardia" de Borges, encontró en el viaje vanguardista su impulso primordial. Habría que agregarle, sin embargo, el contenido netamente moderno de esa búsqueda nacional: no sólo porque viene incentivada por los modernos más conspicuos de la Europa "adelantada", sino porque hay una fuerte afinidad entre modernidad y nacionalismo. Dice Tom Nairn en "The Modern Janus":

El nacionalismo fue el esfuerzo de una cultura y pueblo "atrasado" tras otro para apropiarse de los poderes de la modernidad para uso propio. Habiendo sido redefinidas como atrasadas, estas culturas aspiraron a adelantarse. Sin embargo, este movimiento ocurrió, en parte, en contra de la corriente que los condenaba desde los dominios centrales de la industria y la urbanización. La ola de presión fue primordialmente tanto imperialista (arrogante, etnocéntrica, homogeneizadora y armada hasta los dientes) como otorgadora de dones. Para apropiarse de los dones sin soportar los lazos imperiales, estos pueblos debieron encontrar "sus propios términos", es decir, independencia cultural y política. Esto implicó que, en muchos casos, esos términos debieron ser "descubiertos" a través del escrutinio y la reivindicación de su propia historia

pasada. Parecía no haber otra forma para nacionalidades que se convirtieran en naciones sin ese movimiento retrospectivo. De allí que la ambición modernizadora y los nuevos cultos a un pasado y una tradición particular convivieran en la mayoría de las variedades de nacionalismos: la mirada hacia atrás y hacia adelante de cada uno de estos pueblos y áreas luchando por una supervivencia tolerable y prosperidad.[34]

El nacionalismo de las vanguardias latinoamericanas fue fundamental para la construcción de la modernidad cultural en la Argentina y el Brasil. Tan fundamental como la acentuación de los rasgos nacionales en el tango y el samba lo fueron para que lograran ser consideradas "músicas modernas". En varias letras de tango y samba, la acentuación de ese nacionalismo –aún sin llegar a lo que se llamó el "samba exaltação" o los tangos "patrióticos"–, no sólo exhiben estos dispositivos fundamentales para la asociación del tango y del samba con la modernidad, sino que además permiten investigar la propia forma de ese nacionalismo cultural de arraigada modernidad.

Dos canciones, una cantada por Gardel y otra por Carmen Miranda, permiten introducirnos en las vicisitudes de ese viaje de exportación: "Disseram que eu voltei americanizada" y "Anclao en París". Paradójicamente, ambas se convierten, con el paso del tiempo, en íconos paródicos de una identidad nacional.

Cada una de las canciones tiene su propia historia de desencuentros y demandas encontradas. "Anclao en París" fue compuesta por Enrique Cadícamo en 1931 en Barcelona, recordando Montmartre y la vida de los músicos argentinos en París. La música es de Guillermo Barbieri. Gardel lo grabó en París, en 1931. Cuenta Cadícamo en sus memorias:

Mi imaginación voló a Montmartre, donde recordaba haber visto a algunos jóvenes compatriotas anclados iniciándose en la cruel

“manga” y a los cuales siempre pude “tirarles” unos salvadores francos. Aquello podía ser el tema para la letra del tango. Pedí al camarero un café doble y coñac, encendí un Aristón de “estraperlo” y me puse a escribir unos versos que fui lucubrando de un solo tirón en menos de una hora a los que titulé “Anclao en París”.[35]

La canción, sin embargo, no habla de otros, sino que se enuncia en primera persona:

Tirao por la vida de errante bohemio

estoy, Buenos Aires, anclao en París.

Cubierto de males, bandeado de apremio,

te evoco, desde este lejano país.

Contemplo la nieve que cae blandamente

desde mi ventana, que da al bulevar:

las luces rojizas, con tono muriente,

parecen pupilas de extraño mirar.

Lejano Buenos Aires, ¡qué lindo has de estar!

Ya van para diez años que me viste zarpar...

Aquí, en este Montmartre, faubourg sentimental,

yo siento que el recuerdo me clava su puñal.

¡Como habrá cambiado tu calle Corrientes!...

¡Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal!...

Alguien me ha contado que estás floreciente

Y un juego de calles se da en diagonal...

¡No sabés las ganas que tengo de verte!

Aquí estoy varado, sin plata y sin fe...

¡Quién sabe una noche me encane la muerte

Y, chau Buenos Aires, no te vuelva a ver!

"Disseram que eu voltei americanizada" fue compuesta a pedido de la propia Carmen Miranda, por Vicente Paiva y Luiz Peixoto, en su primer viaje de retorno a Brasil luego de una larga estadía en Estados Unidos. Carmen Miranda cantó en el casino da Urca "South American Way", entre otras canciones, y fue recibida con frialdad por el público de clase media alta habitué del casino.[36] Según cuentan los numerosos relatos que existen sobre este episodio, ella se habría retirado llorando del escenario y esa misma noche le habría pedido a su compositor que le compusiera una canción para responderle a la audiencia. La noche siguiente estrenaría la canción en el mismo escenario del casino:

Disseram que eu voltei americanizada

com o burro do dinheiro

que estou muito rica

que não suporto mais o breque do pandeiro

e fico arrepiada ouvindo uma cuíca

e disseram que com as mãos

estou preocupada

e corre por aí

que eu sei certo zum zum

que já não tenho molho, ritmo, nem nada

e dos balangandans já não existe mais nenhum

Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno?

eu posso lá ficar americanizada?

eu que nasci com o samba e vivo no sereno

topando a noite inteira a velha batucada

nas rodas de malandro minhas preferidas

eu digo mesmo eu te amo, e nunca I love you

enquanto houver Brasil

na hora da comida

eu sou do camarão ensopadinho com chuchu!

[Dijeron que volví americanizada

cargada de dinero

que soy muy rica

que ya no soporto el ruido del pandero

y me da escalofríos escuchar una cuíca

y dijeron que con mis manos

estoy preocupada

y corre por ahí

que yo sé de un zum zum

que ya no tengo salsa, ritmo ni nada

y que ya no tengo ninguna de mis chucherías.

Pero, díganme, ¿para qué tanto veneno?

¿Puedo yo americanizarme?

Yo, que nací con el samba y vivo al aire libre

la noche entera con la vieja batucada

en las ruedas de malandro que son mis preferidas

y digo siempre te amo y nunca I love you

mientras haya Brasil,

a la hora de las comidas,

¡Yo soy del camarón en guiso con chuchu!]

En una y otra canción, el viaje figura como un espacio que no puede borrar el recuerdo, y la identidad del viajero, sostenida en ciertas características que sólo son nacionales porque se asocian claramente con el mundo del tango y del samba: la calle Corrientes, el "camarão ensopadinho com chuchu", el arrabal. El viaje no borra la identidad nacional –proponen las canciones– sino que, más bien, parece, a través de la nostalgia, contribuir a acentuar sus rasgos.

1 Véanse Flora Süssekind, O Brasil não é longe daqui, San Pablo, Companhia das Letras, 1990; Adolfo Prieto, Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850, Buenos Aires,

Fondo de Cultura Económica, 1990. Adriana Amante trabajó sobre el exilio rosista en Río de Janeiro en “La literatura del exilio en el Brasil en la época de Rosas”, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2006. En Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX(Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001), Laura Malosetti Costa estudió el viaje de los artistas plásticos a fines de siglo XIX y Beatriz Colombi, en Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915) (Rosario, Beatriz Viterbo, 2004), se ocupó de diversos viajes intelectuales entre 1880 y 1915.

2 Véase Marta Savigliano, Tango and the Political Economy of Passion, Boulder, San Francisco y Oxford, Westview Press, 1995, p. 251. Véanse también Juan Corradi, “How Many Did it Take to Tango? Voyages of Urban Culture in the Early 1900s”, en Vera Zolberg y Joni Maya Cerbo (eds.), Outsider Art. Contesting Boundaries in Latin America Contemporary Culture, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; y Eduardo Berti, “Primer tango en París”, en La Nación, Suplemento Cultura, 9 de diciembre de 2001.

3 Véanse Luis Adolfo Sierra, Historia de la orquesta típica, Buenos Aires, Corregidor, 1997; y Sérgio Cabral, “Les Batutas em Paris”, Pixinguinha. Vida e Obra, Petrópolis, Lumiar, 1997. Sobre Arnaldo Guinle y su financiamiento de los Oito Batutas y de Villalobos, véase Carlos Sandroni, Feitiço Decente. Transformaçoes do Samba no Rio de Janeiro (1917-1930), Río de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ, p. 116; Sérgio Cabral, Pixinguinha. Vida e Obra, Petrópolis, Lumiar, 1997, pp. 72 y 73.

4 En la Argentina se habían creado hasta agencias comerciales que contrataban músicos de tango para llevarlos a Europa. Véanse Francisco Canaro, Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango, Buenos Aires, Corregidor, 1999 y Enrique Cadícamo, Mis memorias, Buenos Aires, Corregidor, 1995.

5 Citado por Annateresa Fabris, en Candido Portinari, San Pablo, EDUSP, 1996.

6 Véase Diana Wechsler, “Portinari en la cultura visual de los años

treinta. Estéticas del silencio, silenciosas declamaciones", en Andrea Giunta (comp.), Candido Portinari y el sentido social del arte, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

7 En el caso del tango y del samba o maxixe, la demanda más imperiosa es la de adecuarse a cierta idea de lo típico que funciona en el extranjero, lo que implica para los músicos muchas veces no sólo un proceso de autoexotismo, sino un claro distanciamiento de lo que sería la "verdad" de esas músicas. En el caso de los músicos de tango, en París se los obligó a vestirse –disfrazarse sería más correcto– de gauchos para salvar la restricción del sindicato de músicos franceses, que sólo permitía la actuación de orquestas de músicos no franceses si se trataba de un "número típico". Según Francisco Canaro –siempre narciso en sus memorias–, habría sido él el inventor de la fórmula del disfraz. Véase Francisco Canaro, Mis memorias, op. cit.

8 Véase Oswald de Andrade, Manifesto da Poesia Pau Brasil, A Utopia Antropofágica, San Pablo, Globo, 1990 [trad. esp.: Oswald de Andrade, Escritos antropófagos, Buenos Aires, Corregidor, 2001. Selección, cronología y posfacio de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera].El Manifiesto de Oswald es de 1924, del mismo año que el ManifiestoSurrealista de André Breton.

9 Carta de Tarsila à família, París, 8 de octubre de 1923, citada por Aracy Amaral, Tarsila. Sua obra e seu tempo, San Pablo, Editora 34 y EDUSP, 2003, p. 119. La compulsión por adquirir la máxima cantidad posible de signos de modernidad europea aparece frecuentemente tanto en las cartas y telegramas de Oswald de Andrade como en los de Tarsila do Amaral. Véase Aracy Amaral, op. cit.

10 Hermano Vianna mostró que esa colaboración se dio también en los márgenes sociales del espacio nacional al trabajar sobre los contactos entre modernistas y sambistas en Río de Janeiro. André Gardel trabajó sobre las conexiones formales entre Manuel Bandeira y Sinhó y Santuza Cambria Naves trabajó sobre los contactos entre modernistas y música popular. Véanse Hermano Vianna, O Mistério do Samba, Río de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ, 1995;Santuza Cambraia Naves, O Violão Azul. Modernismo e Música Popular, Río de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998; y André Gardel, O

encontro entre Bandeira e Sinhô, Río de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaría Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.

11 Oswald de Andrade, Serafim Ponte Grande, en Obras Completas, vol. II, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 131. Este prólogo es famoso por marcar el comienzo de la gran autocrítica que hace Oswald de Andrade de su participación en el modernismo. Autocrítica, por otro lado, que Oswald realiza, según Silviano Santiago, in absentia en su conferencia en Belo Horizonte, "O caminho percorrido", casi contemporánea a la autocrítica del modernismo realizada por Mário de Andrade, "O movimento modernista". Mientras en el prólogo a Serafim Ponte Grande Oswald de Andrade reniega de su etapa más fuertemente modernista, en la conferencia recupera al modernismo en su etapa nacionalista sin realizar la autocrítica que ya había realizado en el prólogo de Serafim. Como dice Silviano Santiago, Oswald de Andrade escoge celebrar otros veinte años, los de la virada nacionalista del modernismo. Véase Silviano Santiago, "Sobre plataformas e testamentos", en Oswald de Andrade, Ponta de Lança, San Pablo, Globo, 2004, posteriormente reproducido en Santiago, Ora direis, puxar conversa!, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

No será Oswald el único en esgrimir una fuerte autocrítica al funcionamiento de la vanguardia en el contexto brasileño. También Mário de Andrade, en su famoso ensayo "O movimento modernista", de 1942, lanzará uno de los epitafios más tristes de una generación. A pesar de las diferencias en las críticas, ambas comparten un mismo horizonte: el del agotamiento de la vanguardia, para el cual no es secundaria su combinación con un estado autoritario.

12 Aracy Amaral, "Correspondência", en op. cit., pp. 410 y 411.

13 Véase Aracy Amaral, op. cit.

14 Paulo Renato Gueriós, "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro", en Mana, núm. 9 (1), 2003, p. 92.

15 Francisco Canaro, Mis memorias, op. cit. “Sentimiento gaucho” es de 1924, con música de Rafael y Francisco Canaro y letra de Juan Andrés Caruso:

En un viejo almacén del Paseo Colón / donde van los que tienen perdida la fe, / todo sucio, harapiento, una tarde encontré / a un borracho sentado en oscuro rincón. / Al mirarle sentí una profunda emoción / porque en su alma un dolor secreto adiviné / y, sentándome cerca, a su lado, le hablé, / y él, entonces, me hizo esta cruel confesión. / Ponga, amigo, atención.

Sabe que es condición de varón el sufrir... / La mujer que yo quería con todo mi corazón / se me ha ido con un hombre que la supo seducir / y, aunque al irse mi alegría tras de ella se llevó, / no quisiera verla nunca... Que en la vida sea feliz / con el hombre que la tiene pa’ su bien... o qué sé yo. /

Porque todo aquel amor que por ella yo sentí / lo cortó de un solo tajo con el filo’e su traición...

Pero inútil... No puedo, aunque quiera, olvidar / el recuerdo de la que fue mi único amor. / Para ella ha de ser como el trébol de olor / que perfuma al que la vida le va a arrancar. / Y, si acaso algún día quisiera volver / a mi lado otra vez, yo la he de perdonar. / Si por celos a un hombre se puede matar / se perdona cuando habla muy fuerte el querer / a cualquiera mujer.

La novela Don Segundo Sombra, de Güiraldes, se publicó en 1926. En 1969 Manuel Antín realizó el filme Don Segundo Sombra, adaptando la novela al cine. Para el tango, véase Los clásicos argentinos, vol. IV.

16 Emilio Pettoruti, Un pintor ante el espejo, Buenos Aires, Librería Histórica, 2004, p. 116.

17 Véase Sven Olov Wallenstein, “Object-Form and Commodity Form (Art for Art’s Sake, Money for God’s Sake)”, en Subsol, núm. 2. Disponible en línea: <http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/wallensteintext.htm>.

18 Walter Benjamin, “False Criticism”, en Selected Writings, vol. II,

1927-1934, trad. ingl. de Rodney Livingstone y otros, ed. de Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith, Cambridge, Massachusetts y Londres, The Belknap Press of Harvard University, 1999.

19 Walter Benjamin, The Arcades Project, trad. ingl. de Howard Eiland y Kevin Mc Laughlin, Cambridge, Massachusetts y Londres, The Belknap Press of Harvard University, 1999, p. 37.

20 Jon Roberts, "After Adorno Art, Autonomy, and Critique". Disponible en línea: <http://www.apexart.org/residency/roberts.htm>.

21 Sobre la modernización desigual, véase Julio Ramos, Desencuentros de la modernidad en América Latina, México, Siglo XXI, 1989; sobre el mercado artístico y literario, véanse Silviano Santiago, "História de um livro", en Mário de Andrade, Macunaíma, Brasilia, Archives, 1988; y Sérgio Miceli, Nacional Estrangeiro, San Pablo, Companhia das Letras, 2003.

22 Paul Poiret fue también el modisto de Isadora Duncan, Sarah Bernhardt, y otras celebridades. En Nacional Estrangeiro, op. cit., p. 129, Sérgio Miceli señala: "Tarsila y Oswald estaban iniciando una sociedad amorosa y de trabajo que repercutiría sobre la producción de ambos. En función de la disponibilidad de recursos a su alcance, viabilizaron un proyecto artístico-literario semiempresarial, con sede en París a lo largo de la década de 1920, que tenía a los maestros literarios y plásticos franceses como modelos y al mercado metropolitano como espacio privilegiado de difusión".

23 Véase Oswald de Andrade, Pau Brasil, ed. facsimilar de la original de 1925, París, Sans Pareil, incluida en Jorge Schwartz (org.), Caixa Modernista, San Pablo, Minas, EDUSP, UFMG, Imprensa Oficial, 2003, p. 75. La primera edición del libro, realizada en París en 1925, lleva ilustraciones de Tarsila do Amaral.

24 Una de las ilustraciones de Tarsila para la primera edición de Pau Brasil es precisamente una locomotora realizada con una mayoría de líneas curvas, ubicada luego del poema titulado "Metalurgica". Véase Oswald de Andrade, Pau Brasil, op. cit., pp. 50 y 51.

25 La revista se publicó entre el 15 de mayo de 1922 y enero de 1923, y sus principales colaboradores fueron Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Rubens Borba de Andrade, Luís Aranha y Sérgio Milliet. Sérgio Buarque de Holanda era su corresponsal en Río de Janeiro. El editorial del primer número termina con una mención a los Batutas. Dice: "Siglo XIX – Romanticismo, Torre de Marfil, Simbolismo. Después, el fuego artificial internacional de 1914. Hace casi 130 años que la humanidad está haciendo berrinches. La revuelta es justa. Queremos construir la alegría. La farsa misma, lo burlesco, no nos repugna, como no repugnó a Dante, Shakespeare, o Cervantes. Mojados, resfriados, reumatizados por una tradición de lágrimas artísticas, nos decidimos. Operación quirúrgica. Extirpación de glándulas lagrimales. Era de los 8 Batutas, de la Jazz Band, de Chicarrão, de Carlitos (Chaplin), de Mutt & Jeff. Era de la risa y de la sinceridad. Era de la construcción. Era de KLAXON". Véase Klaxon, núm. 1, 15 de mayo de 1922. Chicarrão fue un famoso payaso brasileño, y vale recordar que otro famoso payaso, Piolim, participó de la Semana de Arte Moderno representando al Circo. Sobre Piolim, véase Tarsila do Amaral, "Trajetória do Circo", en Diário de São Paulo, 23 de septiembre de 1936, citada por Aracy Amaral, Tarsila, op. cit., p. 155.

26 Varios estudios han señalado la importancia del alza de café ocurrida en el mercado internacional durante las primeras décadas del siglo XX como uno de los factores impulsores de un desarrollo industrial y de riqueza que influyó fuertemente –sobre todo en la gestación de recursos para financiar la Semana de Arte Moderna en San Pablo– como una de las causas económicas importantes en la emergencia del modernismo brasileño. Véase Sérgio Miceli, Nacional Estrangeiro, op. cit., y Roberto Schwarz, "A carroça, o bonde, e o poeta modernista", en Que horas são?, San Pablo, Companhia das Letras, 1997, entre otros. Una de las primeras revistas modernistas, Terra Roxa e Outras terras, destaca en el título –en referencia a las tierras rojo oscuro aptas para el cultivo del café situadas en el estado de San Pablo– esa importancia. La revista fue lanzada en 1926, dirigida por A. C. Couto de Barros y Antonio de Alcântara Machado, y contó con la participación de Oswald de Andrade y Mário de Andrade. También en el famoso prólogo a Serafim Ponte Grande ya mencionado por su crítica a la

complicidad burguesa y oligárquica del modernismo, ésta aparece señalada metonímicamente por el café. Dice el texto: “La valorización del café fue una operación imperialista. La Poesia Pau Brasil también. Esto tenía que desmoronarse con las cornetas de la crisis. Como se desmoronó casi toda la literatura brasileña ‘de vanguardia’, provinciana y sospechosa, cuando no estrechamente agotada y reaccionaria. De la mía quedó este libro. Un documento. Un gráfico”. Véase Oswald de Andrade, Serafim Ponte Grande, op. cit., p. 133.

27 Tomo la expresión de Aracy Amaral, “Tarsila”, en Tarsila do Amaral, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1998.

28 Sobre el collage en Oswald de Andrade véanse Antonio Candido, “Estouro e Libertação”, en Vários Escritos, San Pablo, Duas Cidades, 1995; y Haroldo de Campos, “Prefácio”, en Oswald de Andrade, Poesias reunidas, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

29 Para análisis inspiradores sobre el collage, véanse Marjorie Perloff, “A Invenção da collagem”, en O Momento Futurista, San Pablo, EDUSP, 1993; y Rosalind Krauss, Los papeles de Picasso, op. cit.

30 Véase en Aracy Amaral, op. cit., p. 184, el testimonio ofrecido por Georgina Malfatti: “Me acuerdo de ella en el teatro Trocadero, con una capa roja, con forro de satén blanco, un sombrero de lentejuelas, grande y negro. En París, donde las personas se visten discretamente, era una sensación la vanidad de Tarsila vestida por Poiret, al lado de Oswald, de camisa púrpura”.

31 Oscar Terán denominó “modernos intensos” a algunos intelectuales argentinos que durante los años veinte permiten matizar la imagen “demasiado monolítica del sentimiento de bonanza y moderatismo de esos años” para incluir en esa imagen una constelación intelectual “vaga y de límites imprecisos” que agrupa a aquellos autores que, como Roberto Arlt, aparecen como modernos críticos de los efectos destructivos de esa misma modernidad. Véase Oscar Terán, “Modernos intensos en los veinte”, en Prismas, núm. 1, pp. 91-104.

32 Según la tan conocida y maravillosa cita del Capital: “A primera

vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas. En cuanto valor de uso, nada de misterioso se oculta en ella, ya la consideremos desde el punto de vista de que merced a sus propiedades satisface necesidades, o de que no adquiere esas propiedades sino en cuanto producto del trabajo humano. […] Pero no bien entra en escena como mercancía, se transmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No sólo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar". Véase Karl Marx, El capital, t. I, vol. I, México, Siglo XXI, p. 87.

33 Tarsila do Amaral, en Aracy Amaral, op. cit.

34 Véase Tom Nairn, Faces of Nationalism. Janus Revisited, Londres y Nueva York, Verso, 1997, p. 71.

35 Enrique Cadícamo, Mis memorias, op. cit., p. 130.

36 "South American Way" es un samba-rumba, compuesto por Jimmy McHugh y Al Dubin especialmente para el musical Street of Paris con el que Carmen Miranda debutó en Broadway. Véase Ruy Castro, Carmen. Uma biografia, San Pablo, Companhia das Letras, 2005, p. 203.

2. EJERCICIOS DE CONTENCIÓN Y EXTRAVÍO

É tempo de partido;

tempo de homens partidos.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

MILONGUITAS Y MALANDROS: MODERNIDAD E IDENTIDAD NACIONAL

Algunas novelas publicadas durante las décadas de 1920 y 1930 en Brasil y en la Argentina que versan sobre el mundo del samba y del tango realizan un movimiento que también puede percibirse en muchas de sus letras. Se trata de una tensión entre costumbrismo y fragmentarismo que, aunque podrían ser concebidos como pulsiones de sentido contrapuesto, acaban diseñando una figura de significados inspiradores para pensar los sentidos de la modernidad que construyeron las culturas brasileña y argentina.

Esta tensión se manifiesta en las novelas en la vacilación entre una representación costumbrista de una característica típicamente nacional –el mundo del tango o del samba, con sus escenarios, personajes, moralidades, sentimentalidades e intrigas– y una cierta imposibilidad de narrar esa "identidad nacional" que cristalizaría en esas formas culturales, dado que ese mundo del tango y del samba funciona también, simultáneamente pero en disonancia con la pulsión costumbrista, como un mundo atravesado por una violenta transformación que se asocia con la pérdida de ciertos valores tradicionales. En esas novelas, el tango y el samba actúan simultáneamente como repertorio de una tipicidad nacional y como formas modernas en las que se adivina una irreductible corrupción de la cultura nacional.

La figura de la mujer cumple en esa articulación un rol fundamental: si en las novelas ellas figuran al mismo tiempo como inocentes víctimas de la corrupción llevada a cabo por los hombres que las acosan y acaban seduciéndolas –y en esa seducción se cifra el descenso a los infiernos de las protagonistas–, ellas figuran también como responsables de que esa corrupción se extienda por el tejido social. El tango y el samba se proponen así en estos discursos como prontuario de una modernización que se asocia con la corrupción de características "puras" nacionales: la modernización que se fotografía –volveré sobre el carácter documental de estos

relatos más adelante– en esos mundos nacionales del tango y del samba supone la corrupción de una identidad nacional, pero –al mismo tiempo– también exhibe la versión nacional y característica –típica, costumbrista– de esa modernización. Se trata de una modernidad con claras características particulares, propias; típicas y al mismo tiempo modernas. Se trata de una modernidad nacional.

La intriga que unifica a estas novelas es bastante similar a las historias que narran las letras de tango y de samba que estas novelas parecen sobrescribir: son historias de movilidad y de transformación social, vistas a través de un prisma crítico, aun cuando muchas veces, sobre todo en las letras de samba, esa crítica se vista con un lenguaje fuertemente cargado de ironía.

Recordando a Araripe Jr. y su noción de "estilo tropical" para referirse a Azevedo,[1] cabría hablar en estas novelas de un realismo caliente (y la recurrencia de escenas sexuales en ellas tiene que ver precisamente con esa calentura): no se trata del desapasionamiento del narrador "científico" que pretende conocer la realidad o de la distancia consciente impuesta por el narrador flaubertiano, sino de un realismo desbordado por la propia materialidad sobre la cual se construye el relato.

Habría que hablar de un contagio discursivo: las letras del tango y del samba contagian con su melodramatismo a la literatura, que la mayoría de las veces sobrescribe esas letras, es decir, las interpreta, las desarrolla narrativamente, pero sobre todo queda atrapada en sus redes, no puede alejarse de ellas o abandonarlas aunque se propongan como narrativas críticas de ese mundo. Las novelas acaban seducidas por ese tango y samba al que pretenden criticar, y esto deriva en la representación ciertamente ambivalente –que no es lo mismo que decir ambigua– del tango y del samba. En ese sentido, tan críticas –como las propias letras de tango y de samba– de una realidad social que cuestionan, en su denuncia social las novelas no pueden dejar de funcionar como constatación de una realidad transformada para la cual el realismo se muestra como estrategia desajustada. Es precisamente ese desajuste, esa dislocación del realismo, lo que puede leerse como un dato cultural: allí hay que ver, más que un "defecto" o inoperancia de los autores de las novelas, la coagulación de un sentido cultural de las formas

desbordadas por el material sobre el cual se imprimen que, al rebasar esas formas, estampa a su vez en ellas un sentido cultural y ya no meramente formal; la forma deviene así en el mejor documento –en el sentido foucaulteano del término– de esa situación cultural.

En el funcionamiento desviado de ese realismo costumbrista tensionado por un fragmentarismo que conspira contra toda idea de novela realista cohesionada puede leerse la tensión entre modernidad y nación que las novelas, y el tango y el samba en la evolución de esas mismas décadas, condensan. Si el intento por representar la nación ya no puede derivar en un proyecto exitoso de cohesión narrativa, es porque se trata de una identidad para la cual su carácter moderno es tan importante como su tipicidad nacional, y ambos parecen entrar en una tensión irreductible, o, en todo caso, resuelta por la propia irresolución formal que las novelas exhiben. Y esa modernidad conlleva no sólo la fragmentación de la forma, sino sobre todo, la necesidad de construir una identidad a partir de la articulación de fragmentos dispares, a menudo inconexos y atravesados por la diferencia. De allí que se trate de una suerte de realismo abortado, y tal vez precisamente en ese aborto esté su conquista: en tanto las novelas buscan documentar una realidad nacional, la apelación a estas estrategias responde a una pulsión narrativa costumbrista; en tanto el espacio cultural sobre el cual ese realismo debe ser evocado aparece atravesado por la diferencia, sus estrategias costumbristas resultan interrumpidas por un fragmentarismo imposible de ser suturado en la construcción de una identidad nacional única y cohesionada. Con esta tensión se relaciona también el hecho de que si el tango y el samba son concebidos en algunos discursos como símbolos de una identidad nacional, ésta es, sin duda, contestada: muchas veces, sobre todo desde otros espacios externos a la influencia de las ciudades de Buenos Aires y de Río de Janeiro en las cuales el tango y el samba nacieron, estas músicas fueron pensadas como músicas exclusivamente ciudadanas cuya supuesta representatividad nacional fue fuertemente cuestionada.

Me interesa interrogar algunas novelas paradigmáticas de ese desajuste y sus relaciones con algunas letras de tango y de samba: las novelas de Manuel Gálvez sobre el bajo fondo, Nacha Regules

(1919) e Historia de Arrabal (1922), y sus relaciones con la tradición de la milonguita en las letras de tango, y A estrela sobe (1937) de Marques Rebelo, que recupera la visión descriptiva de los barrios cariocas del samba y su mundo arrasados por la modernización que aparece también en varias letras de samba. Con ese gesto narrativo de paseo por los distintos barrios de la ciudad, la novela de Marques Rebelo recupera no sólo la tradición de novela urbana desarrollada en Río de Janeiro desde el siglo XIX (de Almeida a João do Rio), sino también al gran escritor de la modernización carioca, Machado de Assis.

Las novelas encuentran en la ciudad una mezcla de modernidad y tipicidad nacional que las narrativas logran articular mediante la combinación de una suerte de inventario nacional y la irresolución narrativa que dicha propuesta de inventario entraña. En tanto colección, suma, y lista, las novelas operan mediante la acumulación y la redundancia –de historias "ejemplares", de personajes "tipos", de situaciones paradigmáticas– que no parecen resolverse en la articulación de una intriga contundente –como en el caso de A estrela sobe, cuya historia no termina sino que se interrumpe, o como en el caso de Nacha Regules e Historia de Arrabal, cuyos finales resultan sumamente dependientes del azar y de la casualidad, con lo que se desarma todo postulado realista de articulación de un sentido que vendría siendo construido a lo largo de la narrativa y que el final sólo tendría que explicitar–.[2] La cohesión narrativa es suplantada por un movimiento de redundancia –repetición de situaciones, de historias– que, al abolir el tiempo narrativo, reemplazan la horizontalidad de una trama por la verticalidad de la lista y del inventario.

Por eso si la intriga dibuja una historia, ésta se reduce a la de un movimiento, de un desplazamiento contingente y azaroso: casi todas las situaciones narrativas que transforman la historia en las novelas, que desvían la trama y que, al desviarla, la construyen, funcionan por conversión del azar y la contingencia en episodio. La intriga se concentra en el desplazamiento a través de la ciudad de una protagonista femenina que, al penetrar en el mundo del tango y del samba (a menudo a instancias de un hombre malevo o malandro que corrompe a las protagonistas), acaba siendo construida por la narrativa como una "mujer perdida". Más que novelas de formación

(Bildunsgroman), se trata de novelas de deformación o, para usar un término más acorde con las preocupaciones de la época, de degeneración. Lo repetitivo en estas novelas tiene que ver con el hecho de que no se trata en ellas de la concatenación argumental de eventos cuyo sentido se construiría diacrónicamente, sino de una exposición del hecho en tanto acontecimiento.[3]

Un narrador bastante semejante cuenta todas estas historias. Se trata de un narrador en tercera persona, el típico narrador del realismo, aunque en este caso suele insistir en su distancia –fundamental en la construcción de una noción más o menos verosímil de objetividad– respecto del mundo que narra. Esa distancia es tal que en el caso de A estrela sobe llega incluso a diseñar un espacio al margen para su voz, en las notas a pie de página o bien entre paréntesis. Ese rasgo formal es evidencia de una decisión narrativa que se manifiesta en esa ausencia de "trama": la imposibilidad o negación del narrador a erigirse como articulador de un sentido totalizador.

La figuración del tango y del samba resulta en las novelas ambivalente: ambos aparecen en diferentes espacios sociales –la clases bajas, pero también las medias y altas suelen en las novelas disfrutar del tango y del samba– y son valorados "moralmente" por la figuración oscilante en esos espacios disímiles. En Nacha Regules, por ejemplo, el tango es claramente la música del cabaret, pero el cabaret es, a la vez, el espacio en el que se reúnen las diferentes clases sociales: a veces, por esa razón, el tango resulta valorado negativamente como una música violenta que fomenta el vicio, y otras positivamente como música libertaria y de una sensibilidad especial. En Historia de Arrabal, el tango es lo que baila Linda con el Chino, el malevo degenerado, pero también lo que baila con Daniel Forti, el anarquista virtuoso. En A estrela sobe, el samba es la música de la radio: llega a todas las casas, a todas las clases, y es posible escucharla no sólo en el espacio privado, sino que también inunda los espacios públicos de los restaurantes y bares.[4]

Se trata en todos los casos de novelas urbanas que mapean la ciudad, describiendo un desplazamiento constante a través de la topografía de Buenos Aires o Río de Janeiro. Suburbios, márgenes y límites son sus lugares privilegiados. Cuando describen el centro de

la ciudad, lo hacen casi como si no tuvieran derecho a hacerlo, como si las protagonistas llegaran al centro escapándose de los lugares que les corresponden. Y de hecho, las protagonistas se escapan, sí, de su lugar "natural": la casa, y, sobre todo, la casa en los suburbios. El escenario de estas novelas es eminentemente público: al contar la historia de una mujer "pública", sustituyen el espacio privado de la casa por el espacio público del café, el cabaret, el burdel o la fábrica, o ciertos espacios privados que tienen algo público en sí mismos, como la garçonnière o el bulín. Pero no sólo se trata de escenarios públicos: plazas, tranvías, cines, emisoras de radio, cafés, bares, botequins, conventillos, prostíbulos, hospitales; también se trata de tejer, a través de esos diversos puntos públicos de la ciudad, un recorrido urbano. De Belgrano a Barracas o del Bairro da Saúde a Lapa, las novelas no sólo describen el movimiento de sus protagonistas por la topografía ciudadana: van también narrando la posibilidad de ese desplazamiento y a la ciudad como espacio de la movilidad; de allí la constante figuración de los medios de locomoción, no sólo significantes de la movilidad, sino de esa movilidad asociada a la modernidad tecnológica: abundan los tranvías, ómnibus, colectivos, coches, taxis y trenes. Esta movilidad no será, sin embargo, ni fácil ni gratuita, tanto en términos materiales –el dinero que se pierde y se gana, la fortuna que se dilapida o con la que se sueña– como morales –la virtud que se pierde, la ideología que se transforma, los valores que se abandonan–.

MILONGUITAS ARRABALERAS

Como en una suerte de modulación musical, la historia de Nacha Regules no sólo se reconoce como una historia del mundo del tango, sino que su textura está construida a partir de la combinación de varias letras de tango que estaban siendo compuestas por esos mismos años en los que se escribía la novela. Especialmente en los capítulos en los que la pulsión documental de la narrativa se exacerba –donde la narrativa se vuelve menos la novela de Nacha y se acerca más a la crónica social–, la costura de distintas letras de tango resulta evidente e ilustrativa de una presión documental que se sostiene sobre la redundancia. En los capítulos que describen de forma condensada la historia de las diversas compañeras de Nacha, sus historias se reconocen como las que por esos años narraban tangos como, "Flor de fango" o "Francesita": la historia de la "milonguita", la mina que, engañada por el galán, abandona el barrio o la patria –como en el caso de Francesita– para "perderse en la vida" del tango. La historia de Nacha exagera melodramáticamente –aún más, si eso es posible– las propias letras de tango, y precisamente en esa exageración melodramática reside su por momentos mayor documentalismo: la historia de Julieta en Nacha Regules, por ejemplo, incorpora un dato que fue común en la vida de las prostitutas a las que el tango hizo referencia, pero que el tango nunca narró: el aborto –a pesar de que sí narró otras zonas igualmente "ilegales" como, por ejemplo, las drogas y el delito–.[5]

También los tangos de la milonguita hablan de espacios en constante transformación, y de mujeres en el umbral de la perdición.Aunque no explícitamente, esa tradición ya está supuesta en el que es considerado el primer tango canción, "Mi noche triste". El mismo Pascual Contursi que escribió este tango, compuso también en ese mismo año de 1917 "Flor de fango", cuya letra inaugura explícitamente la tradición de la milonguita.Una de las innumerables polémicas sobre los orígenes del tango, como no podía dejar de ser así, también versa sobre cuál fue el primer tango canción. Si bien "Mi noche triste" suele ganar todas las partidas, la

polémica tiene cierto interés precisamente para la postulación del nacimiento del tango canción como simultáneo al del tango de la milonguita. El primer rival de “Mi noche triste” en esa primacía es, precisamente, “Milonguita”, y esto se debe al hecho de que, mientras “Mi noche triste” surge casualmente con el agregado de los versos de Contursi a la música, preexistente, de Castriotta, para el tango que originalmente se llamó “Lita”, “Milonguita”, en cambio –aunque grabada recién en 1920–, surge intencionalmente como tango canción, con verso y música producidos de forma conjunta. El segundo rival es nada más y nada menos que “Flor de fango”, que algunos piensan habría sido grabado por Gardel aun antes que “Mi noche triste”, aunque sólo habría salido a la venta dos años después.[6]

Si “Flor de fango” funciona como una condena ante esa moral del mundo del tango al relatar el resultado catastrófico de ese comportamiento, lo cierto es que, a pesar de eso, no calla ni oculta esa otra moral. Y aún más: el tango, estructurado como un diálogo supuesto que obtura la voz de la mina a la que se dirige marca, por la elisión de esa otra voz, otra historia posible u otra perspectiva, que en sus marcas de dialogismo, señalan una contestación:

Mina que te manyo de hace rato

perdonáme si te bato

de que yo te vi nacer...

Tu cuna fue un conventillo

alumbrado a querosén.

Y esa contestación está en la descripción detallada que el tango hace de esa otra moral:

Justo a los catorce abriles

te entregastes a las farras,

las delicias de un gotán...

te gustaban las alhajas,

los vestidos a la moda

y las farras de champán.

Luego fuiste la amiguita

de un vejete boticario,

y el hijo de un comisario

todo el vento te sacó...

Empezó tu decadencia,

las alhajas amuraste

y un bulincito alquilaste

en una casa e' pensión.

Te hiciste tonadillera,

pasaste ratos extraños

y a fuerza de desengaños

quedaste sin corazón.

Una moral diferente y una transgresión que son, claramente,
condenadas por su fracaso:

Fue tu vida como un lirio...

de congojas y martirio

sólo un peso te agobió...

no tenías en el mundo ni un consuelo

el amor de tu madre te faltó.

Fuiste papusa del fango

y las delicias de un tango

te arrastraron del bulín

los amigos te engrupieron

y ellos mismos te perdieron

noche a noche en el festín.

Mina que te manyo de hace rato,

perdonáme si te bato

de que yo te vi nacer...

Tu cuna fue un conventillo

alumbrado a querosén.

Justo a los catorce abriles

te entregastes a las farras,

las delicias de un gotán...

te gustaban las alhajas,

los vestidos a la moda

y las farras de champán.

La circularidad de este tango, no sólo en el relato sino también en términos formales, con la repetición de la primera estrofa hacia el final como estribillo –y no utilizada como muchos estribillos de tango, para escandir la música– puede cerrar el discurso, pero no exiliar de él esa otra moral. Las razones de esa otra moral aparecerán en el tango cuyo sujeto lírico es la mujer, como en "La mina del Ford", de 1924, escrito también por Pascual Contursi en colaboración con Enrique P. Maroni y grabado por Gardel ese mismo año.[7] Como articulación de un supuesto deseo femenino, las tres estrofas simétricas se inauguran con el sintagma "yo quiero":

Yo quiero un cotorro

que tenga balcones,

cortinas muy largas

de seda crepé...

Mirar los bacanes

pasando a montones,

pa ver si algún reo

me dice: ¡Qué hacé!...

Yo quiero un cotorro

con piso encerado,

que tenga alfombrita

para caminar.

Sillones de cuero

todo reempujado

y un loro atorrante

que sepa cantar...

Yo quiero una cama

que tenga acolchado...

y quiero una estufa

pa entrar en calor...

que venga el mucamo

corriendo apurado

y diga: ¡Señora!

¡Araca! Está el Ford...

¿Deseo femenino? El título –"La mina del Ford"– propone una lectura cruzada. Porque si se refiere en tercera persona a esa mina que sería el sujeto lírico del propio tango, entonces el título necesariamente introduce otra primera persona que, en la ironía con la que se articula ese supuesto deseo femenino, muestra también su intromisión en la letra propiamente dicha del tango. Y de hecho la letra, cuando cantada por un varón –como muchas veces lo fue– introduce en el recitado la voz masculina. La versión que cantó Gardel en 1924 las incorpora:

[Por eso la mina, aburrida

de aguantar la vida que le di,

cachó el baúl una noche
y se fue cantando así:]

Yo quiero un cotorro
que tenga balcones,
cortinas muy largas
de seda crepé,
mirar los bacanes
pasando a montones,
pa'ver si algún reo
me dice: qué hacé!

Yo quiero un cotorro
con piso encerado,
que tenga alfombrita
para caminar.
Sillones de cuero
todo repujado
y un loro atorrante
que sepa cantar.

[Pero qué me dicen de las pretensiones de esta milonga?

Un loro, sillones rempujados, un Ford…

Y yo sin poder acertar un ganador, seco, y en la vida!

Y al final de cuentas me sale con que:]

Yo quiero una cama

que tenga acolchado,

y quiero una estufa

pa' entrar en calor,

que venga el mucamo

corriendo apurado

y diga... ¡Señora!

¡Araca! Está el Ford...

[Salute Garibaldi,

que este muerto lo aguante otro

lo que soy yo, largo…]

Pero la tradición de la milonguita, si bien se resume en la condena a esa movilidad social, tiene también la contracara exitosa de esa historia. "Muñeca brava" la explicita:

Che Madame que parlás en francés

ahora te causa risa mi chamuyo de revés

pero algún día volverás desengañada y sin fe

y entonces seré yo quien te diga

che, muñeca brava, qué hacés.

Che madame que parlás en francés

y tirás ventolina a dos manos

que cenás con champagne bien frappé

y en el tango enredás tu ilusión

sos un biscuit de pestañas muy arqueadas

muñeca brava bien cotizada

sos del trianon de vill

que vampiresa juguete de ocasión

tenés un canba que te hace gustos

y veinte abriles que son ligeros

y bien repleto tu monedero pa patinarlo de norte a sur

te baten todos muñeca brava

porque a los giles mareás sin grupo

para mí sos siempre la que no supo

guardar un cacho de amor de juventud

de mí que siempre soñé con tu cariño

y allá en el barrio te amé de niño

pero pa que viá decirte cosas viejas

si ya cambiaste muñeca el corazón.

Frente a los tangos de las milonguitas perdidas, la tradición incluye tangos que, como éste, relatan el éxito en esa movilidad social, aunque ese éxito es visto, de todas formas, desde una posición enunciativa que condena ese traspaso de fronteras.

También las novelas de Gálvez sobre el bajo fondo se postulan como recorridos por espacios geográficos separados y opuestos, entre los cuales no sólo no hay uniformidad, sino tampoco conexiones o comunicaciones muy fáciles.[8] Esos espacios no son continuos: en general, la distancia entre unos y otros está marcada en el texto no sólo por la distancia narrativa entre los sucesos que ocurren en ellos sino también por la inmensa dificultad de los personajes para recorrerlos y pasar de uno a otro. Para que un personaje perteneciente a uno de los espacios pueda encontrar a otro de un espacio opuesto tiene que cruzar fronteras y atravesar numerosos límites. Los personajes se buscan pero no se encuentran nunca por casualidad. Sólo se encuentran por azar, en la numerosa geografía urbana, los personajes que pertenecen a un mismo espacio social (las mujeres ricas que hacen beneficencia y Monsalvat, pero en el conventillo; el Dr. Torres y Monsalvat, pero en la calle y camino a un café donde toca una orquesta de señoritas).

Esos espacios sin conexión ni siquiera pueden narrarse con una misma lengua: en general, al pasar al mundo de la prostitución –en el caso de Nacha Regules– o de la prostitución y el delito –en el caso de Historia de Arrabal– hasta la lengua se modifica con la incorporación de palabras en lunfardo o de formas del habla popular, ya sea el cocoliche de los inmigrantes italianos, el afrancesamiento de los franceses, o la entonación cargada de errores gramaticales de las clases populares.

En el tango, en cambio, la geografía aparece mucho más continua, aunque en ella los senderos que se dibujen suelan ser de ida y vuelta, y la culpa ya no está en el bacán, sino en la propia mina a quien se acusa de ambiciosa y cuya ambición es aquello que precisamente la lleva a la perdición. Frente a la victimización femenina de las novelas de Gálvez –que se corresponde

perfectamente con el irracionalismo de sus antiheroínas–, una calculada ambición caracteriza a las minas del tango.

En Nacha Regules el mundo de las prostitutas –que se confunde, casi, con el de cualquier mujer de clase baja o venida a menos– es visto como "catacumbas del mundo subterráneo"[9] y el ingreso en ellos cuesta caro: "Pero aquellos círculos infernales no eran para que impunemente los recorriera el primer venido. Monsalvat debió soportar burlas, humillaciones, insultos. En algunas casas le sacaron dinero; en una le robaron. Más de una vez no le permitieron entrar, y le cerraron la puerta arrojándole dicterios y palabrotas".[10] Y el encuentro se produce sólo una vez que simbólicamente la novela borra las diferencias: la casa donde Monsalvat encuentra a Nacha "era una vieja casa de familia, democratizada en inquilinato; la pieza, en el piso alto y sobre la calle, fue tomada inmediatamente por Monsalvat. Y así, cuando apareció en el cuarto de su amiga, ya era habitante de la casa".[11]

Esos espacios tan rígidamente estancos y opuestos son sin embargo constantemente atravesados; el relato consiste precisamente en establecer ese pasaje de un espacio al otro y recorrerlo insistentemente. El movimiento es constante, no sólo de los personajes en busca de unos o escapando de otros, sino incluso de la propia trama que parece atontadamente indecisa no resolverse en ninguna situación, no reposar en el desarrollo de una situación narrativa sino insistir con nerviosismo en el planteo de nuevas situaciones narrativas que, muchas veces, no son más que las mismas situaciones repetidas hasta el cansancio: Monsalvat y Nacha se encuentran para volver a perderse inmediatamente; Nacha se "regenera" para volver a "caer en el vicio" en un viaje de ida y vuelta repetido por lo menos cuatro veces; Monsalvat "es fuerte en su amor al bien, pero duda"; Nacha se escapa de la casa del Pampa Arnedo –el cafishio que la ha corrompido– para desear "irracionalmente" volver a él. Ese mismo nerviosismo de la intriga se repite en Historia de Arrabal, donde la "heroína antiheroína" –Linda– es una muchacha simple y buena que se convierte sin embargo en prostituta y sanguinaria asesina, con idas y vueltas e intentos de huidas sostenidos e inconstantes. En situaciones y espacios, sus personajes y sus tramas, las novelas del tango son novelas del movimiento, del constante traspaso de fronteras y

límites, de repetidas transgresiones; de allí que las escenas de "irrupciones" y la idea de la "penetración" sea un concepto asiduo y, aunque no explícitamente relacionado con la penetración sexual, funcione claramente metaforizando un tipo de relación entre los sexos: a Eugenia, la hermana de Monsalvat,

Arnedo le tomó la mano al tiempo que le clavaba los ojos y le ordenaba:

– ¡Quédese!

– Pueden venir....

– No me importa. La he visto y me he vuelto loco –exclamó él, con simulado arrebato–.

O en Historia de Arrabal, el Chino persigue a Linda con su mirada:

El malevo había clavado los ojos en los de Linda y parecía como que quisiera penetrarla. Ella resistió un momento aquella mirada dominadora, negra, brutal, aquella mirada que golpeaba en sus ojos femeninos como una cosa material, que penetraba en su rostro como dos cortafierros, que tenía un no sabía ella qué de incomprensible, de fatal, de espantosamente perturbador.[12]

LA CRÓNICA DEL SÍMBOLO

A estrela sobe (1937) cuenta la historia de Leniza Máier y es la historia de una mujer pero también, y sobre todo, la historia de un tipo, importantísimo en los años treinta, tanto por lo novedoso como por lo típicamente brasileño: la cantante de samba.[13] *Pero la historia de la protagonista se ve interrumpida, y en un sentido, incluso frustrada en tanto novela, por una cierta oscilación del texto entre la crónica –la anotación realista de espacios, tipos y barrios– y el relato narrativo que no acaba de constituirse con una cohesión narrativa fuertemente articulada. Ya Raúl Antelo había notado "o caráter compósito" de la creación de Marques Rebelo y cuánto este carácter conspiraba contra la articulación de una narración. Según Antelo, "la forma que cabe en la relación entre escritor y realidad es la de fijar aquello que no puede ser aprehendido: las instantáneas. Al no poder narrar –el tiempo fue abolido–, se describe la vida social".*[14]

Por eso la novela es –y así ha sido leída– tanto sobre la cantante de samba como sobre la ciudad de Río de Janeiro, protagonista indiscutida de muchos de los textos de Marques Rebelo.[15] En tanto retrato de esos barrios que constituyen a la ciudad de Río, la novela de Marques Rebelo se corresponde con toda una tradición de sambas que hablan sobre la vida ciudadana. Se trata de los sambas más autorreferenciales en los que, a la vida del malandro –el personaje típico de las letras– se le suma toda una descripción sobre el mundo propio de esta música y suele estar fuertemente asociada al proceso de modernización del samba que en sus letras pasa tanto por la referencia a un mundo que está siendo transformado, como por la adopción de un patrón rítmico diferente, lo que Carlos Sandroni denominó como "el paradigma do Estácio". Esta categorización se corresponde bastante exactamente con la de samba-samba realizada por Luiz Tatit como "aquel que enaltece las virtudes del propio género".[16] Mientras las letras hablan de un mundo en vías de desaparición (que se identifica con el abandono de "a malandragem"), la música acentúa las síncopas y la referencia a los instrumentos de origen africano que definen el samba más

moderno.[17]

Los sambas figuran en las crónicas de Marques Rebelo en un lugar fundamental. Muchas de esas crónicas no son sino elaboraciones de esas letras de samba: como si en ellas el escritor buscara historias a las que sólo le cabría, al relato, desarrollarlas.[18] En la novela, sin embargo, la operación parece hasta cierto punto inversa: los títulos de sambas que se mencionan en ella –y son varios– son inexistentes; es más bien la historia de Leniza la que en algún punto parece predecirlos. Cuando, por ejemplo, Leniza descubre que no le pagarán por cantar sambas en la radio y ve destruirse su sueño de triunfo y fama, en ese mismo momento escucha en la radio, casualmente, un samba titulado "Foi um sonho e nada mais".[19] Y es que en realidad la novela, más que sobre el mundo del samba –que no lo es, o sólo lo es de una forma muy marginal–, trata del movimiento del samba, es un texto en el que el movimiento del samba funciona como inspiración cartográfica.

Más mapa que novela, la intriga de A estrela sobe se construye sobre el recorrido y movimiento de la protagonista por los barrios cariocas, sin llegar a construir la historia de la protagonista. Y es que Leniza es una perdida en un doble sentido de la palabra. En primer lugar, se convierte en "una mujer perdida" después de haber tenido relaciones sexuales con varios hombres e incluso con una mujer con el sólo objetivo de ascender en la escala social. Esta movilidad social es acompañada por una gradual fragmentación de la narrativa que va siguiendo el progresivo aislamiento de Leniza con respecto a su mundo original –su familia, la casa de pensión– pero también con respecto a cualquier otro mundo nuevo que reemplace ese mundo original para acabar, finalmente, perdida en la multitud: "Va como una ciega por entre la multitud. Es la multitud quien la lleva, quien la arrastra, como una corriente irresistible, que la deja sin destino en todas las esquinas".[20]

Mientras que al comienzo de la novela el narrador omnisciente acompaña a Leniza en sus vagabundeos a través de la ciudad y de la fantasía, hacia el final, y luego de un aborto por poco fatal, el narrador desaparece casi totalmente. La novela adopta entonces la estructura de un diario sumamente impersonal –se incorporan las fechas de los acontecimientos a modo de escansión del texto–, cuyo

punto de vista narrativo nunca es claramente identificable; y la desaparición del narrador llega incluso a producir un desplazamiento textual por el cual sólo se insinúan situaciones sumamente importantes para el desarrollo de la narrativa. Hacia el final, luego de que Leniza ha sido abandonada incluso por su propia madre, el narrador regresa a su función dadora de sentido sólo para confesar que ha perdido a su protagonista:

Aquí termino la historia de Leniza. No la abandoné, pero, como novelista, la perdí. Me quedo, sin embargo, tantas veces pensando en esa pobre alma tan débil y miserable como la mía. Tiemblo: ¿qué será de ella, en el inevitable balance de la vida, si no desciende desde el cielo una luz que ilumine el otro lado de sus vanidades?[21]

Este narrador que abandona a la protagonista, esta novela sin final, casi interrumpida por la desaparición de su personaje, deja al desnudo un rol narrativo que está presente en varios momentos de la novela, y que hace al fragmentarismo crónico de la misma. Y que incluso tiene sus marcas formales en la propia escritura de la novela: no sólo se trata de un narrador que elige esconder su voz entre paréntesis o en notas al pie –que agregan información sobre la historia que por alguna razón no ingresa al cuerpo mismo del relato, sino que también sus propias observaciones subjetivas y sus juicios sobre las situaciones narrativas– o por la proliferación de puntos suspensivos que vienen a marcar la ausencia de continuidad entre una escena y otra. En muchos casos, se trata de la explicitación de una estrategia narrativa que prefiere el desplazamiento del narrador a la “mistificación”, como en la siguiente cita:

Dando lo mejor de sí, el autor lamenta profundamente la debilidad de sus fuerzas para un párrafo tan fuerte como éste y como la mayoría de los que siguen. En compensación, se abstuvo de apelar a recursos mistificantes para uso de lectores ingenuos.[22]

La predominancia de frases breves conectadas paratácticamente define tanto la historia como la descripción de la ciudad y sus barrios. Y es que ambas zonas de la novela se combinan para construir una imagen de la modernidad en la que se confunden sujeto y ciudad, una figura en la cual el sujeto se pierde en la ciudad y la multitud.

Cuando el mozo llegó con el servicio, ella salía. Mário Alves tiro dos mil reales en la mesa y fue detrás de ella. Cayeron en la multitud. Era noche cerrada. Los anuncios luminosos brillaban. Los ómnibus iban apiñados, repletos. Estruendos de bocinas, estampidos, timbres, frenos que chirrían, puertas de acero que bajan con estrépito de ametralladoras. Tropel y voces de los transeúntes, el alarido sensacional de los vendedores de diarios, el olor caliente de la gasolina. Y ellos caminan, lo más rápido posible, a través de la ola humana. No hablan. Ven una esquina. El semáforo se puso rojo como un ojo de sangre. Leniza sintió las piernas flojas. Sintió algo que le pasaba por la vista, como una mancha, una nube llena de puntos luminosos.[23]

Como recorte arbitrario en un mosaico compuesto por encuentros y divergencias, la novela construye sobre esa parataxis una figura de la modernidad carioca que, sin dejar de mostrarse con acentuada tipicidad, no se detiene sin embargo en la construcción de una identidad nacional.

MODERNO Y NACIONAL

En estas novelas, la figuración simultánea del tango y del samba como formas nacionales y modernas produce una condensación entre lo nacional y lo moderno que evita la cohesión formal, simbólica, de la estructura narrativa. En esa irresolución formal de las novelas, en esa oscilación entre la crónica y el intento de narrar una historia cuyo final y resolución sin embargo, o bien queda abierto, o bien resulta precipitado por el azar y la contingencia, parece anidar un hallazgo de las novelas compartido por el tango y el samba con los cuales dialogan. Se trata de una figura de la nación que, al plantearse como moderna, no puede ser construida como un todo compacto, cohesivo, único, y general. Los significados de esa combinación entre nacional y moderno –de esa combinación entre novela y crónica– aparecen como productos liminales, que negocian sus significados en espacios disímiles sin intentar, ni lograr, homogeneizar ambos espacios: si el samba y el tango pueden figurar tanto en un salón elegante como sonar en la radio de una oscura casa de pensión, o escucharse tanto en los prostíbulos o garçonnieres como en los teatros nacionales y las lujosas confiterías, la escucha es, en cada caso, una escucha particular, diferenciada, funcional a cada situación contextual específica. La tensión entre documentalismo y realismo aparece como forma de figuración de esa nación como vector de modernidad.

De allí que el tango y el samba figuren como formas de lo nacional que las narrativas intentan representar, y al mismo tiempo aparezcan también como significantes de la modernización que atraviesa a las sociedades argentina y brasileña de la época. Al intentar representar un mundo nacional que se ha modernizado, las novelas no parecen poder cerrar el ciclo narrativo y reestablecer la cohesión social. Aun cuando se refieren a esos “símbolos nacionales”, sólo parecen poder representar las fracturas, los conflictos y las diferencias que constituyen a la nación.

Al mapear la ciudad, estas novelas insisten en no mostrar nunca un

espacio homogéneo, ni intentan condensar la nación. En este sentido, las novelas presentan una paradoja interesante. Buscan registrar casi en un formato documental las costumbres y situaciones típicas de un período y de una ciudad. Pero al tomar el mundo del tango y del samba como formas paradigmáticas de la nación, todas ellas acaban rompiendo con una de las condiciones más perentorias del realismo decimonónico: la articulación del sentido y la idea de totalidad o, para decirlo con las palabras de Bersani, "la contención de la fragmentación".[24] En lugar de representar y contener al símbolo nacional, estas novelas muestran la heterogeneidad de la ciudad y señalan, a través de diferentes dispositivos, la fragmentación de la experiencia y de la narración. De esa manera las novelas minan la narrativa realista y representativa que se propone como una crónica del símbolo nacional. De una manera u otra, todas ellas quiebran con ciertos requisitos realistas sobre los cuales, sin embargo, se suponen construidas.

1 Véase el cap. 2, sobre la noción de estilo tropical de Araripe Jr. construida a partir de O Cortiço, de Aluísio Azevedo.

2 Casi como una suerte de mapas nacionales literarios, tanto Manuel Gálvez como Marques Rebelo insertan estas novelas en un "plan general" de narrativa que se estructura a partir de la idea de suma de diferentes espacios narrativos geográficos, más que de problemas narrativos. Los planes narrativos de Gálvez y de Marques Rebelo se proponen como "ocupación del territorio", según la expresión de María Teresa Gramuglio para referirse al plan de Gálvez. Véase María Teresa Gramuglio, "Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez", en María Teresa Gramuglio (comp.), Historia crítica de la literatura argentina, vol. VI: El imperio realista, Buenos Aires, Emecé, 2002, p. 147. Para la formulación de este autor sobre su plan, véanse Manuel Gálvez, En el mundo de los seres ficticios, Buenos Aires, Hachette, 1962; y Prefacio, en Nacha Regules, Buenos Aires, Pax, 1922. En 1944, Marques Rebelo reúne sus crónicas en un libro al que da el título de Cenas da vida Brasileira: Suíte n° 1, que funciona a su vez como título de las crónicas y como título del conjunto de su obra, y que

incluye, además de las crónicas que había publicado en la revista varguista Cultura e Política, también las novelas que había escrito hasta entonces, entre ellas, A estrela sobe. Para el plan de Marques Rebelo, véase Raúl Antelo, "As marcas de Rebelo", en Literatura em Revista, San Pablo, Ática, 1984.

3 En La novelística de Manuel Gálvez (Santa Fe, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Litoral, 1965, p. 22), Norma Desinano apunta que ya en las dos primeras novelas de Gálvez "se advierten las características de estilo que se mantendrán con leves variantes en el resto de su obra. Puede definirse esta primera etapa como rica en elementos documentales que superan totalmente a los literarios, en ella prevalece lo descriptivo por sobre lo argumental y personajes y situaciones están supeditados a la decisión del autor de mostrar antes que contar".

4 En esta novela aparece con una función estructural muy importante –casi se la podría pensar, incluso, como un personaje más– la radio, que en la difusión y constitución del samba como símbolo de identidad nacional cumplió un rol decisivo. Véase Brian Mc Cann, Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil, Durham, Duke University Press, 2004.

5 Véase Manuel Gálvez, Nacha Regules, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 147 y 148. Sobre el mundo de la prostitución en el Buenos Aires de comienzos de siglo XX, véase Donna Guy, Sex and Danger in Buenos Aires, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1991. También la historia de la milonguita fue llevada al cine; el filme más representativo es, precisamente, Milonguita, dirigido por José Bustamante y Ballivián, con Ignacio Corsini y María Ester Lerena, estrenado en 1922.

6 Véase Néstor Pinsón, "Mi noche triste, el tango canción". Disponible en línea: <www.todotango.com.ar>.

7 La grabación fue realizada en Buenos Aires en 1924, registro Odeon 18116 2435, con el acompañamiento de José "el negro" Ricardo y Guillermo D. Barbieri. El tango había sido estrenado por Luisa Morotti en la representación del sainete "Un programa de cabaret" del mismo Contursi en colaboración con Enrique P. Maroni, el 4 de julio de 1924.

8 Para una lectura de Nacha Regules como “cartografía urbana”, véase María Teresa Gramuglio, “Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez”, en Historia crítica de la literatura argentina, op. cit.

9 Manuel Gálvez, Nacha Regules, op. cit., p. 123.

10 Ibid., p. 125.

11 Ibid., p. 144.

12 Véase Manuel Gálvez, Historia de Arrabal, Buenos Aires, Deucalión, 1956, p. 27.

13 La novela fue llevada al cine por Bruno Barreto en 1974.

14 Raúl Antelo en “As marcas de Rebelo” notó la oscilación entre la crónica y la novela y Renato Cordeiro Gomes en “Marques Rebelo, cronista de uma cidade” también señaló cuánto de crónica tiene la ficción de Marques Rebelo. Véanse Raúl Antelo, Literatura em Revista, op. cit.; y Renato Cordeiro Gomes (comp.), Marques Rebelo. Melhores crônicas, San Pablo, Global, 2004, p. 8.

15 Véase sobre esto Adonias Filho, “Introdução”, en Marques Rebelo, A estrela sobe, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, y Renato Cordeiro Gomes (comp.), Marques Rebelo. Melhores Crônicas, op. cit.

16 “Es generalmente en el samba-samba que el compositor exhibe sus malabarismos con la melodía y la letra, una reportándose a la otra en una adecuación que, de cierto modo, simboliza la plena integración de la música con la ‘musa inspiradora’. Son canciones que asocian el canto rítmico con la danza de las jóvenes (sambas, morenas, bahianas) con lugares típicamente brasileños (‘Río’, ‘Bahía’), con los instrumentos musicales (violão, cavaquinho, pandeiro, tamborim).” Véase Luiz Tatit, O Século da Canção, San Pablo, Ateliê, 2004, p. 155.

17 Señala Carlos Sandroni, Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930), Río de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ, 2001, p. 159: “El momento en el que se instaura esa

identidad entre sambista y malandro es, como ya habrá notado el lector, el mismo en el que ocurrió la mudanza estilística que nos ocupa". Cláudia de Matos ya había notado eso al escribir que "la noción de malandro está asociada a la de sambista desde los años de 1920. La asociación es simultánea al proceso de derivación del samba hacia su versión rítmica 'moderna', aquella que se divulgó a partir de fines de la década de 1920 en las creaciones de la gente de Estácio". Para la cita de De Matos, véase Cláudia de Matos, Acertei no Milhar. Samba e Malandragem no tempo de Getúlio, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 41. Lo que interesa especialmente es la relación entre samba malandro o samba samba con modernidad: su registro y su problematización.

18 Véase "Céu no Chão", "1933", en Renato Cordeiro Gomes (comp.), Marques Rebelo, op. cit.

19 Marques Rebelo, op. cit., p. 72. Podría proponerse lo inverso para la relación entre Nacha Regules y el tango: si bien los tangos de la milonguita ya habían establecido una "tradición" para la fecha en la que se publica la novela de Gálvez (de 1917 a 1919 hay varios tangos de este tipo), su novela parece anticipar otros tangos todavía no escritos: "Galleguita", por ejemplo, sólo será compuesto en 1925; "MadameIvonne", en 1933.

20 "Vai como uma cega por entre a multidão. É a multidão que a leva, que a arrasta, como uma corrente irresistível, que a deixa sem destino em todas as esquinas". Marques Rebelo, op. cit., p. 82.

21 "Aqui termino a história de Leniza. Não a abandonei, mas, como romancista, perdi-a. Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável quanto a minha. Tremo: que será dela, no inévitavel balanço da vida, se não descer do céu uma luz que ilumine o outro lado das suas vaidades?" Ibid., p. 115.

22 "Dando o que pôde, o autor lamenta profundamente a debilidade das suas forças para um trecho tão forte como este e como a maioria dos que se seguem. Em compensação absteve-se de lançar mão de recursos mistifantes para uso de lectores ingênuos". Ibid., nota 6, p. 101.

23 "Quando o garçom chegava como o serviço, ela saía. Mário

Alves atirou dois mil-réis na mesa e foi-lhe atrás. Caíram na multidão. Era noite fechada. Fulgiam anúncios luminosos. Os bondes apinhados, lotados os ônibus. Estrugem buzinas, estampidos, campainhas, rangem freios, descem portas de aço com estrépito de metralhadoras. Há o tropel e o vozear dos transeuntes, o alarido sensacional dos vendedores de jornais, um cheiro quente de gasolina. E eles caminham, o mais depressa que podem, através da onda humana. Não falam. Vem uma esquina. O sinal fechou como um olho de sangue. Leniza sentiu as pernas bambas. Sentiu uma coisa passar-lhe pela vista como uma mancha, uma nuvem cheia de pontos luminosos." Marques Rebelo, op. cit., p. 62.

24 Según Leo Bersani, la narración realista es un "ejercicio de contención". Señala: "una gran parte de las energías realistas del novelista –cualesquiera que sean sus intenciones– se concentra en evitar a su sociedad el dolor de confrontar la superficialidad de su orden y la destructividad de sus apetitos". Véase Leo Bersani, A Future for Astyanax, Boston, Toronto, Little, Brown and Company, 1976, p. 61.

3. CINE PRIMITIVO Y MODERNIDAD

CARMEN MIRANDA Y CARLOS GARDEL

En L'Eve future, de Villiers de l'Isle Adam –escrito dos años antes de que Edison comenzara sus investigaciones sobre la fotografía animada–, el protagonista describe un nuevo invento que permite:

> la visión, su carne transparente milagrosamente fotografiada en color y con un vestido de lentejuelas, bailaba una suerte de baile popular mexicano. Sus movimientos tenían el fluir de la vida misma, gracias al procedimiento de fotografías sucesivas, que puede retener seis minutos de movimiento en el vidrio microscópico, que es subsiguientemente reflejado gracias a un poderoso lamparoscopio. De repente se escuchó una voz artificial y plana, que sonó dura y torpe. La bailarina cantaba el alza y el olé que venían con su fandango.[1]

Bazin veía en esa novela el mito que guió la invención del cine y dominó a todas las técnicas de reproducción de la realidad durante el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo: "un realismo integral, una recreación del mundo en su propia imagen, una imagen preservada de la libertad de interpretación del artista o la irreversibilidad del tiempo".[2]

Aun antes de que se inventara la tecnología necesaria para esa utopía de L'Eve future, en casi todas las artes, durante la segunda mitad del siglo XIX, y en conjunción con esa pulsión realista, "la conversión de lo anónimo en objeto de arte" funcionó como condición de posibilidad de ese desarrollo de las artes mecánicas. Según Jacques Rancière, habría que dar vuelta la tesis benjaminiana según la cual las artes mecánicas suscitarían, en tanto que artes mecánicas, un cambio de paradigma artístico y una relación nueva del arte con sus temas. Para Rancière, habría que plantear las cosas

a la inversa:

Para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más bien al individuo anónimo, antes deben ser reconocidas como artes. Es decir, antes deben ser practicadas y reconocidas como algo distinto de las técnicas de reproducción o difusión. Es por tanto el mismo principio que da visibilidad a cualquier otra cosa y que hace que la fotografía y el cine puedan ser artes. Se puede incluso invertir la fórmula. Debido precisamente a que lo anónimo se ha convertido en arte, su registro puede ser un arte. [...] En cierto sentido, la revolución técnica se produce después de la revolución estética. Pero también la revolución estética es en primer lugar la gloria de lo insignificante –que es pictórico y literario antes de ser fotográfico o cinematográfico–.[3]

Esa valorización de lo anónimo entraña, además, otra característica que en la historia del cine fue central y que en el invento del personaje de Villiers de l'Isle Adam también está presente: la valorización de lo popular, la conversión de lo popular en objeto estético. Y, de hecho, en los primeros balbuceos del cine la apelación a la cultura popular es central: el circo, el mimo y el teatro popular proveyeron a los primeros filmes no sólo personajes y performers, actores y directores, empresarios y vestuaristas, sino también –y muy fundamentalmente– estructuras narrativas y formas de organización del discurso cinematográfico; de allí la preeminencia de ciertos géneros populares como el melodrama, la farsa, o el "romance".[4] Esa relación aparece en L'Eve future cifrada en la danza mexicana.[5]

Pero en la utopía de L'Eve future hay algo más. Lo que se filma es nada más y nada menos que una bailarina, y eso, claro, tiene una explicación. La danza es conjunción de movimiento y sonido y el nuevo invento busca precisamente capturar eso que las artes no mecánicas no habían logrado apresar; nada mejor, entonces, que una bailarina para ser filmada. Pero, ¿por qué debe ella bailar una "danza mexicana"? Quizá porque en el cine anida un deseo voyeurístico para el cual el exotismo –una de las formas del

voyeurismo– es central. En la cita de Villiers de l'Isle Adam, no sólo central, sino incluso exagerado: el olé y el fandango llegan incluso a proveer al invento de su justificación, de su alegría. Junto a la descripción casi científica de la tecnología, plagada de términos técnicos, el asombro sensual manifestado por los brillos de las lentejuelas, la carne transparente de la bailarina, y su exótico olé.

Esa combinación de exotismo, voyeurismo, modernidad y cultura popular presente en los primeros momentos del cine resultó en una serie de condiciones de posibilidad que fueron ampliamente explotadas para el desarrollo de las cinematografías nacionales en la Argentina y el Brasil. Las primeras películas argentinas y brasileñas, aun antes del cine sonoro, apelaron al mundo del tango y del samba. El cine mudo contó con la presencia de músicos de tango y de samba que tocaban en las salas donde se exhibían los filmes, proporcionando de esta manera uno de los caminos para la profesionalización de los músicos bohemios que hasta entonces sólo lograban tocar en peringundines o en los terreiros de las casas de las tías bahianas. Muchos de los espectadores asistían a esas exhibiciones no tanto para disfrutar de los filmes, sino de la música que se tocaba en esas salas, y a la que los espectadores de clase media –sobre todo mujeres– no podían asistir en sus otros ambientes más típicos de moralidad, según se suponía, abiertamente más dudosa.

Esos primeros filmes de tango y samba, netamente episódicos, se desarrollan en una suerte de espacio liso que posibilita la exposición y captación de la performance de los artistas. La estructura narrativa laxa del teatro de revistas y, en la Argentina, del sainete, en la que estos primeros filmes abrevan, facilita, por esa misma laxitud, cierta detención de la narrativa en pura visualidad y sonoridad de la performance del artista, por lo que el "cine" resulta en ellos más "visualidad" y menos "gramática".[6] Pero esa exposición es también la exposición –exhibición– de la tecnología propiamente dicha –el cine, el gran invento moderno– que permite la observación y captación de esas performances. De allí que la perspectiva de cámara suela reproducir la camera obscura de la perspectiva renacentista: no importa tanto, en estos momentos, la experimentación con un lenguaje nuevo, como la explotación de un invento. De allí, también, que esos primeros filmes o bien sean

semidocumentales, o mantengan una suerte de pulsión documental fuertemente articulada en el uso de la cámara frontal y de la descripción pintoresquista.

La primera filmación argentina fue precisamente un noticiero, "Viaje del Dr. Campos Salles a la Argentina", filmado por Eugenio Py el 25 de octubre de 1900 al desembarcar el presidente brasileño y abrazarse con el presidente argentino Julio Argentino Roca. La primera brasileña, "O maxixe", de 1897, de Víctor Maio. En esos comienzos no sólo la presencia del tango y del samba es sustantiva, sino todo aquello que permite dotar a la visualidad del cine de un contenido nacional específico. En el caso del cine brasileño, esta visualidad de ese primer cine se recuesta sobre el carnaval y la adaptación cinematográfica de novelas nacionales como A viuvinha, basada en una novela de José de Alencar. En el caso del cine argentino, además del mundo del tango puede notarse una fuerte inspiración en episodios de la historia argentina –como en los primeros filmes de Gallo, como El fusilamiento de Dorrego, La Revolución de Mayo o Güemes y sus gauchos; Nobleza Gaucha de 1915, con guión de José González Castillo y música de Francisco Canaro (dos artistas de tango) realiza la consumación de esta tendencia en la combinación de ambas posibilidades–. Importa sobre todo que el cine dé a ver una realidad, y el tango y el samba vienen a condensar la realidad en la que el cine argentino y brasileño encuentra su originalidad y, también, su razón de ser.[7]

En esa explotación de la "captación" de la realidad, el cine argentino y brasileño encuentra las posibilidades del medio para la construcción de una cinematografía nacional.[8] El gran desarrollo de las cinematografías nacionales se da con los largometrajes sonoros articulados en torno de la exhibición de cantantes y bailarines del mundo del tango y del samba, que inauguran, para cada uno de los países, un género propio y específico sobre el cual las respectivas tradiciones cinematográficas incipientes van a ir desenvolviéndose. Con la llegada del cine sonoro y antes de que se desarrollara el proceso del subtitulado y doblaje, el momentáneo desplazamiento de Hollywood a causa del idioma fue aprovechado por los cines nacionales latinoamericanos para incentivar una industria nacional que encontró en el tango en la Argentina –así como en las rancheras en México o el mismo samba en Brasil– anzuelos para atraer a un

público latinoamericano. El tango fue además el producto que luego las industrias extranjeras, especialmente Hollywood, apropiaron para conquistar un mercado hispanohablante.[9]

El tango en la Argentina dio lugar al desarrollo de un género cinematográfico específico, el filme de tango o la "ópera tanguera", como la denomina Domingo di Núbila.[10] Del otro lado de la frontera, el samba y la música brasileña más popular llevará a la construcción de un género que tendrá también una existencia prolongada en la tradición brasileña, el filme de carnaval –en el que participó hasta uno de los grandes nombres de la vanguardia cinematográfica brasileña, Humberto Mauro, con Alô, Alô Carnaval–. Esta tradición sería uno de los antecedentes del género típicamente brasileño de las chanchadas, que si encuentran su origen nacional en los filmes de carnaval, su constitución en tanto género va de la mano de una hibridación muy fuerte con el musical hollywoodense.[11]

La persistente relación entre los comienzos de una cinematografía nacional en la Argentina y en Brasil con los materiales del tango y del samba es, por un lado, un episodio de esa fascinación más general del cine por la cultura popular. Pero lo cierto es que entre los numerosos ejemplos de cultura popular argentina y brasileña, el hecho de que el cine de estos países haya privilegiado al tango y al samba también tiene que ver con que tango y samba ya se habían convertido en productos típicos. Esa pulsión visual documentalista del primer cine, ese voyeurismo, encuentra en lo específico su razón de ser, de allí que el tango y el samba, ya típicos, interesen especialmente a ese primer cine.

En muchos casos, esa relación entre el tango y el samba y el cine resulta obvia: los mismos productores de la industria discográfica buscarán en el cine un medio para convertir a sus cantantes en estrellas de un futuro "star system" nacional. Especialmente dos productores de la industria discográfica estadounidenses en Río de Janeiro, Wallace Downey de Columbia y Leslie Evans de la RCA Victor, intentaron convertir a sus cantantes en estrellas de cine incursionando en la industria cinematográfica. Downey abrió una productora cinematográfica y produjo una serie de filmes, primero a través de la misma Columbia y luego asociado con los estudios

Cinédia dirigidos por Adhemar Gonzaga, impulsando simultáneamente el crecimiento cinematográfico y el de la música popular brasileña.[12] En el caso de la Argentina, también serán empresarios ligados a la radio quienes inicien uno de los estudios cinematográficos más productivos de la época, Lumiton, donde se producen los primeros filmes ligados al tango.[13]

Pero la relación entre la música popular y el cine trasciende esa relación puntual, sobre todo si se analiza en los filmes el significado que se construye sobre esa relación. Humberto Mauro, y Adhemar Gonzaga, que no tenían nada que ver con la industria discográfica, y que tenían sueños de un cine de grandes estudios, también terminan –en contra de ese proyecto inicial– saliendo a exteriores a filmar el carnaval. Humberto Mauro parece haber sido bastante consciente de la necesidad y las limitaciones para un cine específicamente nacional, para el cual el carnaval proveería el material con los cuales construir ese cine nacional. En un reportaje, había anotado:

El cine en el Brasil tendrá que emerger de nuestro medio brasileño, con todas sus cualidades y defectos… Si el cine americano ya nos ha acostumbrado al lujo y la variedad de sus producciones, todavía no nos ha robado nuestro natural entusiasmo por la fiel representación de todo lo que somos o deseamos ser.[14]

Las semejanzas entre este planteo de Humberto Mauro y "Estética da Fome" de Glauber Rocha, así como la relación del Cinema Novo tanto con las chanchadas –tan evidente, por ejemplo, en el caso de Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade– como con la cámara documental de los noticieros cinematográficos, hablan del éxito de una solución temprana que el cine brasileño encontró para su situación periférica. Si la imposibilidad de desarrollar ese primer sueño industrial deriva en la transformación de ese primer proyecto de una cinematografía brasileña, lo cierto es que sobre esa carencia se desarrolla toda una idea de cine nacional que será importante en la historia del cine brasileño.[15]

El tango y el samba resultaron así recursos a los que el cine apeló para dar respuesta al problema específicamente latinoamericano del desarrollo de una industria cinematográfica en un contexto en el que la industrialización incipiente y el casi nulo control de la distribución de filmes impedía el desarrollo de un gran cine industrial.

LO TÍPICO COMO EMBLEMA DE MODERNIDAD

En contraposición con la pura visualidad –aunque también como extensión y desarrollo de esa pura visualidad– de esas primeras filmaciones, ya en los primeros largometrajes argentinos y brasileños, la rara atmósfera de modernidad que introduce la novedad de los procedimientos tecnológicos del cine moderno se ve combinada casi siempre con un contenido nacional, típico, que va a articularse en torno de las historias del tango y del samba que narran estos primeros filmes.

Tango!, de Luis Moglia Barth, de 1933 –el primer largometraje sonoro argentino–, se inicia con imágenes que combinan de forma peculiar modernidad tecnológica y barrio típico.[16] Entre las primeras tomas del filme, que funcionan como telón de fondo de los títulos, aparece una imagen que, con el paso del tiempo y su repetición incansable en la cultura argentina, se convertirá en una de las imágenes más típicas de Buenos Aires: en primer plano, y como marco que deja ver el río y el puerto de Buenos Aires, el gran puente del Riachuelo funciona como significante doble que, por un lado, apunta a la modernidad de un ambiente industrial y tecnológico y, por el otro, introduce una imagen típica de un barrio de Buenos Aires que permanecerá como epítome de lo típico: la Boca y, con él, los personajes del arrabal cuya historia desarrollará el filme, en un viaje de ida y vuelta entre el barrio y París. Ese moderno puente del Riachuelo, realizado en hierro sólo dos años antes del estreno del largometraje, es telón de fondo de los títulos, que pasan mientras Azucena Maizani canta un tango, y aparecerá también en el afiche de Riachuelo, otro filme de Moglia Barth, que también incluye tangos.

La disposición de las figuras del afiche es significativa, y repite una estructura que también puede leerse en el afiche de Tango! Se trata de la superposición de dibujo del escenario (la ciudad, el río y sus barcos) y los retratos de las estrellas de cine. En Riachuelo, el dibujo incorpora el colorido pintoresquista del río y el puente, pero con un frenético movimiento de barcos –hay por lo menos cuatro representados en movimiento intenso– que connotan el gran tráfico comercial que a través del puerto implica la modernización, mientras que los retratos de las estrellas, enmarcando el dibujo, reproducen a su vez el pintoresquismo de los personajes típicos.

En el afiche de Tango! el dibujo, esta vez en blanco y negro, se detiene en una profusión de rascacielos que connota una ciudad moderna, también en este caso enmarcada y atravesada por los retratos de las estrellas del tango.

Esa combinación entre modernidad y cultura popular va a desarrollar, en algunos de los filmes de tango y de samba, la articulación de un dispositivo narrativo por el cual lo popular llega a convertirse en emblema de modernidad.

Los dos primeros largometrajes de Gardel exhiben una progresiva

asociación del tango con una identidad urbana y moderna. Luces de Buenos Aires se estructura sobre la contraposición entre el campo y la ciudad.[17] Esa estructura doble le permite negociar no sólo los significados del tango, sino también los de la propia modernidad urbana que se representa en el filme.

Este largometraje participa de una de las características típicas del melodrama y del musical hollywoodense, que éste tomó de la forma melodramática ya existente en otros géneros. Se trata de una estructura binaria de oposiciones entre el vicio y la virtud, que supone la confrontación de antagonistas claramente identificables y la final expulsión de uno de ellos.[18] Ese binarismo se distribuye espacialmente entre dos espacios e identidades: el campo, espacio de la inocencia y la pureza; y la ciudad, sitio del vicio y de la depravación. A cada uno de estos espacios le corresponde en el filme un tipo específico de música: el tango, claramente asociado a la ciudad y a la amoralidad que ésta va a representar, y las canciones camperas, asociadas con la moralidad y fidelidad que se inscriben en el paisaje pampeano. Ahora bien: si ésta es la primera adjudicación de valores con las que se abre el filme, a lo largo de la narrativa que va construyendo se notará un desplazamiento significativo que va a ir incorporando, en cada uno de estos polos binarios, elementos de su otro.

El filme narra la historia de una jovencita campesina (Sofía Bozán) que es contratada por un empresario porteño para cantar en Buenos Aires, abandonando, en ese traslado, a su novio, que es nada menos que el patrón de la estancia, personificado por Gardel. Junto con ella y alrededor de esta relación, el filme va a tejer una trama de traiciones, ascensos y descensos morales que van a articularse en torno del tango. El viaje a la ciudad significa el olvido de las raíces campesinas, el ascenso económico de la chinita –que ahora recibe como regalos vestidos y joyas– y su descenso moral: junto con el olvido de su tierra va el olvido de su novio y su nuevo compromiso con relaciones sexuales “ilegítimas”.

Dentro de esta narrativa, no sólo aparecen canciones de tango y bailes, sino que la historia misma que el filme narra es una historia típica de tango –la historia de una “milonguita”, sólo que con final feliz gracias a la intervención, precisamente, del campo y sus

representantes–. Hacia el final, dos peones de la estancia que han ido a buscar a la "milonguita" la encuentran cantando en el escenario de un teatro porteño y, desde uno de los palcos, lanzan un lazo y acaban forzándola a volver al campo y reintegrarse a su hábitat y "dueño original". Con este final, el filme parecería respetar ese funcionamiento melodramático de expulsión de uno de los polos de ese binarismo original. Sin embargo, la trama diegética del filme es interrumpida por una serie de performances de Gardel cuyo efecto sobre la narrativa parece tergiversar –o, por lo menos, complejizar– esa historia del "triunfo del bien".

En esas performances, claro, Gardel, como personaje gauchesco, canta canciones camperas. Y con esta elección el filme interviene en varias zonas de la cultura de la época: por un lado, Gardel ya es identificado para entonces como cantante de tangos. Sin embargo, para aquellos que vieron el estreno del filme, la asociación de Gardel con letras camperas no es extraña, ya que Gardel comenzó su carrera artística cantando precisamente este tipo de música. Y en su repertorio incluyó algunas de estas canciones camperas hasta sus últimas actuaciones.[19] Pero hay una performance de Gardel, sin embargo, que no se adscribe a esta identidad performática, sino que, en cambio, la contradice. Gardel, hacia el final de la película, canta, nada más y nada menos, que un tango. Si bien el filme asocia tango con ciudad –asociación que definitivamente triunfará en la historia del tango–, lo cierto es que esa asociación es, de hecho, lo que el filme va a negociar. [20]

Esta asociación del tango con la ciudad, y, junto con ella, de la identidad nacional como una identidad urbana o rural, es en realidad el trasfondo conflictivo sobre el que se construye el largometraje. Por un lado, resulta claro que, en un gesto costumbrista, el filme distribuye canciones camperas para el campo y tango para la ciudad. La identidad campera es personificada por Gardel, quien canta tres veces la misma canción campera, "El rosal".

La ciudad, en cambio, aparece representada por el tango: es lo que canta la chinita traidora en el teatro del centro de la ciudad, y un baile de tango es el escenario en el que se desarrolla uno de los momentos más dramáticos del filme: la escena de la "perdición" de

la chinita, en el contexto de una “casita” o garçonière.[21] Es precisamente en una casita, y al compás del tango, que se materializa el descenso moral de este personaje: borracha, encandilada por el dinero y el lujo, pierde su vestido (literalmente: queda en enaguas) y se entrega a su nuevo patrón, el empresario musical de intereses espurios.

Pero, curiosamente, el tango también aparece en una performance del propio patrón de la estancia, Gardel quien, luego de presenciar la traición de su antigua novia en la casita, se dirige a un peringundín del puerto a ahogar sus penas en el alcohol. Allí, con el tango “Tomo y obligo”, denuncia la traición de la mujer. Esa denuncia está articulada en un tango cuya letra tiene claras referencias al paisaje campesino (“Si los pastos conversaran/esta pampa le diría”), colocando además en labios de Gardel, el gaucho moral, la performance del mismo.

Mientras que la trama del filme opone campo y ciudad, la figura de Gardel, cantando tanto canciones camperas como un tango, resulta en una mediación de ambos espacios. La amoralidad del tango, asociada a la ciudad, se desplaza en la performance de Gardel hacia la mujer, limpiando en cierto sentido al tango de esa amoralidad, ya que el tango mismo, el que canta Gardel, es el que delata y denuncia esa amoralidad. “Tomo y obligo” denuncia la amoralidad de la mina, y al denunciarla, se “sanea”.

Del tango baile al tango canción, Luces de Buenos Aires narra la transformación de los significados iniciales del campo y la ciudad: junto a aquella transformación de la canción campera, y de lo que ésta representa, el filme va pautando un desplazamiento del tango: de símbolo y perpetrador de la amoralidad, el tango se convierte en su denunciante. No es casual, en este sentido, que la escena en la que Gardel canta “Tomo y obligo”–en el peringundín de la ciudad– repita y copie una escena anterior en la pulpería del campo, cuando Gardel canta “El rosal”. Con esta escena en el peringundín del puerto, que repite aquella otra escena en la pulpería del campo, el filme equipara canciones camperas con tango y, junto con ellas, campo con ciudad. Si bien la película termina con el retorno de la chinita al campo y la historia parecería ser la del triunfo de la virtud, el campo ha sido contaminado por la procacidad del tango y

el tango, a su vez, "limpiado" por la pureza del cantor, personificada en Gardel, tanguero y gaucho. Así, el filme propone hacia el final también una imagen diferente sobre el tango y la ciudad que aquélla con la que se había iniciado.

Junto a la oposición campo-ciudad y canción campera-tango, el filme está negociando además una de las contradicciones fundamentales sobre las que se tejieron una serie de polémicas sobre el tango en la época: la contradicción entre el tango cantado y el "criollismo", intentando recuperar para el tango un origen criollo. Ésta es también la operación realizada por Borges, lo que permite pensar que el criollismo urbano de vanguardia de Borges –según la expresión de Beatriz Sarlo–[22] es, más que una operación individual, uno de los resultados posibles de una transformación cultural operada en el seno de la nacionalización modernizante de la cultura argentina.

Melodía de arrabal (1932), el segundo filme de Gardel, narra la historia del ascenso de un cantor de cafetín arrabalero a cantor de la ciudad, que actúa en un "teatro del centro". Del margen u orilla al centro, en ese desplazamiento también se relata la transformación del tango. Pero el filme elige, a través de una serie de recursos formales, narrar ese proceso de transformación como la revelación de algo que estaba oculto en el comienzo: la identidad moderna del tango sería, según este relato, algo que el tango ocultaba en su origen primitivo.

Desde el comienzo el personaje de Gardel tiene en este filme una identidad doble: es, por un lado, Ramírez, un compadrito jugador y tramposo y, por el otro, el Sr. Torres, "el hijo de un riquísimo hacendado". Este compadrito tiene, además un doble: si Gardel personifica al compadrito bueno, Rancales aparece como el compadrito malo, cómplice de Ramírez del cual éste "se abre". Me interesa acá remarcar que la diferencia se instala dentro de un mismo espacio/clase: es dentro del cafetín, y dentro del mundo del arrabal representado por el tango, que Ramírez se opone a Rancales. Cada uno de ellos representa un costado del tango, y actúan aliados en una alianza que, aún dentro de ese mismo espacio, va a eclosionar en un conflicto: la escena en el cafetín acaba precisamente con Ramírez enfrentándose a Rancales para defender a alguien de afuera del mundo del tango, un inspector de

policía que está buscándolo a este último.

Ramírez/Torres se verá comprometido en un asesinato a pesar suyo, liquidando al compadrito malo y, con él, al costado malo del tango. Cuando el inspector que busca al asesino descubra que Torres es el mismo compadrito que una vez le salvó la vida, lo perdonará guardando el secreto de su crimen.

Considerando la intriga, el relato que se construye parece ser el del ascenso social y aceptación del tango cifrada en la historia de Ramírez (Gardel), cantor de cafetín arrabalero que, al finalizar el filme, logra su triunfo en un teatro del centro de la ciudad. Si se consideran además las performances de Gardel en este filme dentro de la trama de este relato, aparecen, sin embargo, otros significados complementarios a este relato de triunfo social del tango y de su cantor.

Cuando en las últimas escenas del filme el personaje de Gardel, Ramírez, canta "Melodía de arrabal" en el "teatro del centro", Gardel reitera la actuación que ya había hecho en el cafetín, cuando el inspector de policía lo observa cantando ese mismo tango. Esta segunda performance, en el teatro del centro, está enmarcada por varios planos del inspector, en un sofisticadísimo juego de campo y contracampo. Mientras Gardel actúa aquí su imagen de malevo, el filme interpola escenas de su anterior performance de este mismo tango en el cafetín, significando así el recuerdo y reconocimiento del inspector. En el montaje de esta última escena, la asociación de Ramírez con el cantor del cafetín funciona como prueba de su crimen: las cámaras nos muestran primero un plano de Ramírez cantando en el teatro, luego un plano del inspector observándolo pensativo, por último un plano de Ramírez cantando en el cafetín, escena que el filme coloca, entera, al comienzo de la historia. Así, los planos de Ramírez en el cafetín funcionan como el recuerdo y la asociación que el inspector hace entre Ramírez y Rancales: a través de esa asociación el inspector ha reconocido a Ramírez, como compadrito y, al asociarlo al mundo malevo de Rancales, como el asesino de éste. Pero esa misma asociación lo lleva al inspector a reconocer que Ramírez es también quien le salvó la vida, por lo que decide perdonarlo, ocultando su secreto. El tango y la identidad del cantor aparecen aquí como inocentes en el mismo momento en que

se los responsabiliza de un crimen. La imagen de Gardel combina así la criminalidad adjudicada al tango y su mundo durante toda la película junto con los sentimientos "nobles" que lo hacen aceptable para el inspector, representante de la ley.

Si en la primera actuación de Melodía de Arrabal a Gardel se lo asocia con el mundo del tango y con Rancales, la segunda, en cambio, enmarcada por las miradas de la audiencia de un teatro del centro, lo desplaza hacia ese espacio, la clase alta presente en él, y la Ley, lo opuesto a la ilegalidad que rodeaba a Ramírez en el mundo del cafetín. Pero en la última escena están las dos –literalmente: esta secuencia del filme se construye con fragmentos de la primera performance y coloca lado a lado las dos identidades del personaje representado por Gardel–, para significar que son, en realidad, un solo hombre.

En estos dos filmes, la celebración de la modernidad transita senderos variados, desde la figuración de la tecnología y una estética de la máquina centrada en la capacidad de representar el movimiento y el sonido (abundan autos en movimiento, fonógrafos y numerosas muestras de la modernidad tecnológica), a una fuerte articulación sintáctica de las imágenes centradas en el juego de campo y contracampo, abandonando de esta forma aquella perspectiva centrada de la cámara documental fija. Más que documento, el cine permite ahora, junto con su representación del tango, la articulación de una sintaxis moderna como forma de condensar, en la materialidad misma del lenguaje cinematográfico, la modernidad típica de esa nación que se metonimiza en el tango. El tango, producto urbano de la cultura moderna, encuentra en el cine el mejor escenario para la exhibición de sus rasgos modernos.

“BANANAS IS MY BUSINESS”

La construcción de la imagen de Carmen Miranda que reproducirán y llegarán incluso a convertir en caricatura sus filmes hollywoodenses se había iniciado en realidad con el cine brasileño. Desde 1933, con su participación en A Voz do Carnaval, hasta Banana da Terra, de 1939, Carmen Miranda participó en numerosos filmes episódicos que, producidos para publicitar las músicas de carnaval, solían tener una estructura narrativa bastante laxa, centrada en el mundo del espectáculo y de las revistas musicales.

Banana da Terra de 1939, transcurre en una isla del Pacífico, “Bananolândia”. La reina de Bananolândia intenta vender la superproducción de bananas de la isla de ese año en el Brasil, cosa que finalmente consigue mediante una propaganda hecha por la radio y los diarios. Carmen Miranda utiliza por primera vez el atuendo de la bahiana para cantar O que é que a baiana tem?, de Doryval Caymmi: el atuendo, que inmortalizarán las películas hollywoodenses, tenía en ese filme de 1939 una justificación visual directa, claramente literal: el samba de Caymmi habla precisamente de todos los adornos del atuendo que Carmen Miranda estiliza, y, dentro del argumento, Carmen representa exactamente a una bahiana que, a su vez, canta la canción para “vender” la producción de bananas de su país, figurando por lo tanto ella misma como un producto publicitario.

En Down Argentine Way (1940), el primer filme de Carmen Miranda realizado en los Estados Unidos, sus performances de música brasileña funcionan insertas en una trama diegética en la que los episodios de danza figuran claramente articulados junto a una imagen de modernidad. Dirigido por Irving Cummings y estrenado en 1941, este filme junto con The gang’s all here –quizá más explícita en este sentido– expone la negociación de las diferencias culturales que separarían a los Estados Unidos de sus vecinos sudamericanos, proponiendo que esas diferencias resultarían muy poco importantes. En el caso de este filme la historia, también melodramática con final feliz, relata la

negociación de diferencias que impide la concreción del amor entre una joven norteamericana y un argentino, cuyos padres habrían sido aparentemente enemigos. Al descubrirse el error en esa identidad, el amor puede consumarse y, con él, la alianza entre la norteamericana y el argentino –que funciona, a través de recursos variados, como representante de una supraidentidad sudamericana–.[23]

En los títulos, el filme indica que en él Carmen Miranda actúa como "herself": de hecho, ella va a aparecer en la película como la cantante Carmen Miranda, y su actuación se limita a estas performances artísticas, que aparecen marcadas como un espectáculo al que asisten los protagonistas del filme. En la primera escena, Carmen Miranda, con su vestuario de bahiana, canta "South American Way", samba americanizado y por momentos, según los juegos del montaje, como fondo musical de imágenes de Buenos Aires.[24] "South American Way" es un samba americanizado no sólo por tener parte de su letra en inglés, sino por la suavización de su ritmo, más cercano a la rumba que al propio samba. La letra narra, además, la peculiaridad de un modo de ser latinoamericano –ese "South American Way"– que resaltaría precisamente por su especificidad. Sin embargo, frente a esa música se colocan imágenes de una Buenos Aires que parece una ciudad de lo más "semejante" y no, según lo que plantea la canción, tan peculiar. Se trata de imágenes de "lo europeo" de Buenos Aires: el Congreso, el Correo Central, la Plaza de Mayo, pero de la Plaza de Mayo, no la Casa Rosada ni el Cabildo, que apenas se atisba en el margen del encuadre, sino los edificios más europeos que se ven sobre Diagonal Norte. Mientras la canción refiere, en portugués, al típico mercado brasileño donde el tabuleiro vende vatapá, las imágenes muestran una ciudad en donde esa canción, y esa "tipicidad" latinoamericana, están ausentes. Las imágenes de la ciudad, por otro lado, se yuxtaponen con el coro de la canción, cantando en inglés una traducción de lo que Carmen Miranda ha cantado en portugués. La esquizofrenia es espeluznante: mientras la canción pretende nombrar en la letra la diferencia "sudamericana", la música y las imágenes borran, ocultan e intentan minimizar esa diferencia.

En esa producción de un estereotipo latinoamericano, la asociación que el filme realiza entre modernidad y música popular brasileña

funciona proponiendo la idea de una modernidad alternativa que sin embargo genera, por el imperialismo de sus construcciones imaginarias, un fuerte rechazo en la audiencia y una serie de problemas en esa política del buen vecino para la cual se suponía que el filme sirviera como disparador.

NACIÓN Y DIFERENCIAS

Mientras que en los primeros filmes netamente episódicos el cine parecía mostrarse como una suerte de ojo mecánico que se limitaría a "captar" las características típicas y nacionales introducidas por el tango y el samba, el desarrollo de los géneros cinematográficos nacionales, en diálogo evidente con filmes producidos fuera de esas fronteras nacionales, va a ir pautándose sobre la estructuración de un discurso por el cual esa "tipicidad" aparece asociada y convertida ella misma en ejemplo de "modernidad". El desarrollo de las cinematografías nacionales actualiza, podría decirse siguiendo a Benjamin, el inconsciente óptico de esas primeras tomas.[25]

Si la asociación con el cine debe considerarse una de las etapas de la nacionalización del tango y del samba –aunque no siempre fue entendida como tal–, lo cierto es que el tango y el samba también sirvieron para nacionalizar el propio cine en un viaje de ida y vuelta en el que pueden leerse los significados conflictivos que entraña el proceso de nacionalización de una cultura latinoamericana. Sobre todo porque en estos casos la nacionalización fue entendida como la búsqueda de una identidad específica y particular sostenida en los sentidos de lo típico que el tango y el samba supieron movilizar. Pero la sintaxis cinematográfica que logra que esas características nacionales se muestren como específicas y al mismo tiempo, también modernas, producen una suerte de destipificación de lo típico.

En estos desarrollos puede leerse una operación decididamente ambigua: por un lado, la apelación al tango y al samba apunta a un claro intento de nacionalización del cine, dado que encuentra en estas músicas una forma de particularizar las historias que van a ser narradas; por el otro, tanto los filmes de tango como las primeras chanchadas reproducen e imitan un género ya para esa época bastante desarrollado en el cine musical hollywoodense, claramente asociado entonces con la nacionalidad "norteamericana".

Mientras que estos filmes de Gardel y Carmen Miranda que cumplieron un rol importante en la percepción del tango y del samba como símbolos nacionales fueron producidos y filmados en el exterior, también, más allá de su relación con el musical hollywoodense, forman sistema con géneros cinematográficos netamente nacionales y continúan tradiciones también claramente nacionales como la del sainete, para el tango, y la del filme de carnaval en el caso del samba.

En esa aporía de la modernidad argentina y brasileña que, para proponerse como moderna, debe simultáneamente mostrarse como "nacional", no sólo puede leerse cuánto la construcción de una identidad nacional se encuentra inmersa en un juego de miradas y transacciones en las que intervinieron discursos y acciones provenientes de los más diversos espacios y áreas. También muestra que allí, en esa especial coyuntura espacio temporal y discursiva, modernidad y nación fueron dos vectores de impulsos contrapuestos que sin embargo sólo se definieron a sí mismos en los embates y cruces que los constituyeron. "La nación –señaló Renato Ortiz– se realiza históricamente a través de la modernidad. [...] La modernidad, al mismo tiempo que se encarna en la nación, trae con ella los gérmenes de su propia negación. La identidad nacional se encuentra, de esta forma, en desacuerdo con el propio movimiento que la engendra."[26]

Si estos filmes encontraron en el tango y en el samba el material para exhibir la nación, también el tango y el samba, al ser "captados" por el cine, encontraron su "condición nacional" como un juego de negociaciones y conflictos que, a su vez, se desplegó, entre otros sitios, en esos filmes.

CODA. NOTAS DE TANGO, DE RAFAEL FILIPELLI

Dos escenas de Notas de tango, un filme del año 2000: en la primera, Rafael Filipelli –el director– dialoga con Federico Monjeau, crítico musical y profesor de estética musical en la Universidad de Buenos Aires. La escena se inserta en un momento para el cual ya sabemos que se trata de un filme autorreferencial: un director de cine se prepara para filmar una película sobre el tango. Por el tipo de investigaciones que se realizan, el filme parece querer ser una historia del tango: se inicia con un fragmento del libro de Adrián Gorelik La grilla y el parque, sobre la ciudad de Buenos Aires, sus barrios y el tango; se subrayan y revisan ejemplares de El alma que canta; el protagonista –el actor, el cantor– realiza entrevistas diversas con cantantes y músicos de tango. En la utilización de estos rasgos del filme documental y la documentalización del mismo filme documental que se intenta construir, el trabajo cabalga entre el filme de ficción y el género documental.

La cámara táctil reposa en una Buenos Aires típica pero no pintoresca: edificios de departamentos, vías de tren, cables de electricidad, departamentos de propiedad horizontal con aberturas de roble y ascensores jaula van construyendo una Buenos Aires que en todo caso es más telón de fondo que protagonista del filme, de alguna manera, también como el tango: está por detrás (y en pequeños fragmentos informativos); es condición de posibilidad del filme (y del tango), pero éste no es pintorescamente ni sobre el tango ni sobre Buenos Aires.

¿Cómo se produce ese antipintoresquismo? La primera operación evidente es el vaivén narrativo, el entrecruzamiento de historias, la cámara múltiple y la interrupción de cualquier pulsión narrativa. Y sobre todo, la irresolución del filme entre el documental y la ficción.

La primera escena comienza con Monjeau hablando sobre el color del tango. Se escucha la voz de Filipelli haciendo preguntas, pero no

se lo ve; por unos minutos, el filme adopta, como ya lo hizo otras veces y lo volverá a hacer, el formato más tradicional del documental.

En un momento, la cámara gira y lo filma a Filipelli, que dice: “El problema son los materiales. Los materiales son imposibles”. ¿Los materiales del tango, o los materiales del filme? Los materiales de un filme –o un libro– sobre el tango.

Pero el filme intercala una historia o, mejor, más de una: una historia “verdadera” –todos los personajes tienen nombres que coinciden con los nombres de los actores, Filipelli está representado por el propio Filipelli, sus amigos e hijos de sus amigos aparecen en varias escenas– y se interrumpen por una historia ficcional: la historia de ¿amor? entre Pablo y Elsa.

Todos los tópicos del tango están presentes en la película: la amistad (en el filme, no sólo Filipelli es filmado conversando sobre tango con Monjeau, su amigo músico, sino que muchos de sus otros amigos, integrantes de la revista Punto de Vista, aparecen en escena, o bien en los créditos, o bien en imágenes marginales), el fracaso (de los tangueros), la mentira (el otro tanguero), la pequeña historia de amor que no se resuelve, etc. Pero esos tópicos, que el tango recargó con tintas a menudo melodramáticas, el filme los relata con una cierta austeridad producida, precisamente, por esas operaciones de antipintoresquismo.

La segunda escena que aparece en los últimos tramos del filme hace pendant con esta primera escena analizada. En ella el entrevistado es Gerardo Gandini, músico. Mientras toca algunos acordes de “La milonga del Ángel” de Piazzolla, concluye: “En el tango, los acordes no se resuelven. Igual que los problemas: en el tango, la mina nunca vuelve”.

El filme, entre el documental y la ficción, tampoco. Y en eso resulta un eximio heredero del tango: la solución a la imposibilidad de esos materiales para la construcción de un filme de tango se encuentra, precisamente, en esa irresolución.

1 Villiers de l'Isle Adam, L'Eve future, París, Gallimard, 1993.

2 André Bazin, What is Cinema?, Berkeley, University of California Press, 1972, p. 21.

3 Jacques Rancière, La división de lo sensible, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002, pp. 53-55.

4 André Bazin, op. cit.; Noël Burch, El tragaluz del infinito, Madrid, Cátedra, 1987.

5 Y esa relación con la cultura popular puede leerse también en el antecedente más antiguo de un intento por reproducir el movimiento a partir de la fotografía. Se trata del conocido invento de Muybridge quien, financiado por un millonario amante de las carreras de caballos, desarrolló una forma de fotografía múltiple por la cual pudo apresar por primera vez el movimiento del caballo, demostrando en un solo golpe de dados cuánto las artes de la representación habían inventado, cuánto el efecto de lo real tiene más de efecto que de real, y cuánto de la realidad se oculta al ojo desnudo. Para una puesta en correlación del invento de Muybridge y las transformaciones estéticas que éste supone, véase David Oubiña, El silencio y sus bordes, tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2005.

6 Noël Burch señala que la tecnología primitiva del cine no permitía más que una suerte de potpurrí muy cercana a las formas populares. Véase El tragaluz del infinito, op. cit., p. 62.

7 En 1937 se filma otra Nobleza Gaucha, ésta con guión de Homero Manzi y Hugo Mac Dougall, y música de Sebastián Piana. También allí se reconoce la participación del tango.

8 Dice Stanley Cavell: "Las posibilidades estéticas de un medio no son datos dados e irreversibles. Los primeros filmes exitosos no fueron aplicaciones de un medio que había sido definido por sus posibilidades dadas, sino la creación de un medio por el otorgamiento de significación a posibilidades específicas". Véase Stanley Cavell, The World Viewed, Cambridge, Harvard University Press, 1979, pp. 31 y 32.

9 Sobre estas cuestiones, véanse José Agustín Mahieu, Breve historia del cine argentino, Buenos Aires, Eudeba, 1966; Jorge Miguel Couselo et al., Historia del cine argentino, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984; y Ana María López, "Of Rhythms and Borders", (1985), en Celeste Delgado y José Muñoz (eds.), Everynight Life, Durham, Duke University Press, 1997. Para el caso de Brasil, véase Maria Rita Galvão y Carlos Roberto de Souza, "Cinema brasileiro: 1930-1964", en Sérgio Buarque de Holanda, História Geral da Civilização Brasileira, vol. IV, Río de Janeiro, Bertrand, 1989.

10 Domingo di Núbila, La época de oro. Historia del cine argentino, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

11 La chanchada es una comedia popular con interpolaciones de musicales (véase Alex Viany, Jean-Claude Bernardet y Paulo Emílio Salles Gomes) que, surgida alrededor de los años de 1940, tuvo su época de auge en la década de 1950. Según Rosângela de Oliveira Dias, esa popularidad se sostiene sobre la hibridación con el musical hollywoodense. Véase Rosângela de Oliveira Dias, O mundo como chanchada. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50, Río de Janeiro, Relume Dumará, 1993, p. 53.

12 Véanse sobre estos aspectos Sérgio Augusto, Este mundo é um pandeiro. A Chanchada de Getúlio a JK, San Pablo, Companhia das Letras, 2001, pp. 91-93; y Brian Mc Cann, Hello, Hello, Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil, Durham, Duke University Press, 2004, p. 138.

13 Enrique Susini, César José Guerrico y Luis Romero Carranza, denominados "Los locos de la azotea" porque habían realizado la primera transmisión radial desde la terraza del teatro Coliseo, fundaron la compañía "Radio Cinematográfica Lumiton". Véase María Valdez, "La radio en el cine", en Claudio España, Cine argentino. Industria y clasicismo, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

14 Citado por Randal Johnson y Robert Stam (eds.), Brazilian Cinema, Austin, University of Texas Press, 1988, p. 25.

15 Para una elaboración detallada sobre el Cinema Novo y sus

relaciones con el cine brasileño anterior, véase Ismail Xavier, O cinema brasileiro moderno, San Pablo, Paz e Terra, 2001, y su introducción a Glauber Rocha, Revolução do Cinema Novo, San Pablo, Cosac & Naify, 2004. En Este mundo é um pandeiro, op. cit., pp. 27 y 28, Sérgio Augusto ve la relación entre el Cinema Novo y la chanchada como una relación "abiertamente edípica", entre el rechazo y la aceptación, según los diferentes directores del Cinema Novo. La chanchada fue duramente criticada por Glauber Rocha en Revolução do Cinema Novo, aunque también reivindicada por algunos integrantes de este movimiento por su carácter popular y nacional. Macunaíma es un claro ejemplo de reapropiación del Cinema Novo de ciertos rasgos de la chanchada, comenzando por el mismo actor (Grande Otelo) que había sido hasta entonces el gran actor de las chanchadas brasileñas. Sérgio Augusto, en Este mundo é um pandeiro analiza una cierta "universalidad" de la chanchada en las diferentes tradiciones nacionales de comedias musicales, y califica a Romero y a las películas de Gardel como equivalentes de las chanchadas brasileñas. Véase Sérgio Augusto, op. cit., pp. 70-74.

16 Algunos datos indican que Los caballeros de cemento estaba ya terminada antes de que se empezara a producir Tango!, véase Claudio España, op. cit.

17 Luces de Buenos Aires se estrenó en 1931 y fue realizada por la Paramount en París, dirigida por un director chileno, Adelqui Millar. Sus guionistas fueron Manuel Romero y Luis Bayón Herrera. Es la primera película hecha por Gardel sin contar Flor de durazno, en la cual participa de una forma bastante episódica. Según Collier, este filme y los que le seguirán fueron realizados por Gardel con la intención de alcanzar fama internacional. Véase Simon Collier, "Carlos Gardel and the Cinema", en John King y Nissa Torrents (eds.), The Garden of Forking Paths. Argentine Cinema, Londres, British Film Institute, 1988, pp. 173-214.

18 Peter Brooks relaciona el nacimiento del melodrama con una reacción ante la desacralización que "tanto reafirma la necesidad de alguna versión de lo sagrado y ofrece mayores pruebas sobre la irremediable pérdida de lo sagrado y su tradicional forma categórica, unificadora". Dentro de esta reacción, la estructura de oposiciones del melodrama y su clara distinción de un universo

moral serviría, según Brooks, a la necesidad de purgar un orden social. Véase Peter Brooks, The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess, New Haven, Yale University Press, 1984, pp. 14-20.

19 En 1917, sólo 2 de las 24 canciones grabadas por Gardel son tangos; en 1925, el número pasa a 63 de un total de 90. Véase Carlos Gardel, Compilación Poética, Pedro Arias y Leonardo Capristo (eds.), Buenos Aires, Corregidor, 2003.

20 Esta negociación se enmarca dentro de una serie de disputas entre categorías geográficas y culturales que pueden verse en muchos tangos cuyo origen campero es netamente evidente. Especialmente en tangos de Agustín Bardi, como “El abrojo”, “El rodeo”, “El tauro”, y de José Martínez como “Expresión campera” o “El palenque”. Sin ir más lejos, el que parece ser el primer tango en cruzar el océano, “La morocha”, es mucho más cercano al mundo criollo que al lunfardo:

“Yo soy la morocha, / la más agraciada, / la más renombrada / de esta población. / Soy la que al paisano / muy de madrugada / brinda un cimarrón. /

Yo, con dulce acento, / junto a mi ranchito, / canto un estilito / con tierna pasión, / mientras que mi dueño / sale al trotecito / en su redomón. /[...] Soy la gentil compañera / del noble gaucho porteño, / la que conserva el cariño / para su dueño. / [...]En mi amado rancho, / bajo la enramada, /en noche plateada, / con dulce emoción, / le canto al pampero, / a mi patria amada / y a mi fiel amor”.

Estos tangos se oponen violentamente a la interpretación de ese primer nacionalismo que veía al tango como algo absolutamente diferente –espurio, incluso, y por eso rechazable– al mundo criollo. Para esta posición, véanse Leopoldo Lugones, El payador, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, y Ezequiel Martínez Estrada, Radiografía de la Pampa, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

21 Hay en la historia del tango una cronología que va del tango bailado al tango canción con la que el filme está trabajando. Los primeros tangos, asociados con la vida prostibularia, eran para ser

bailados, tangos en los que incluso la letra no existía o, si existía, se reducía a unos pocos versos. Muchos de los tangos de la guardia vieja, por ejemplo, fueron escritos sin letra, a los que se les compusieron letras –en muchos casos, varias para un mismo tango–, mucho tiempo después. El paso del tango bailado al tango canción, datado en 1917 con "Mi noche triste" de Contursi y asociado a Carlos Gardel –y, a su vez, a su propio desplazamiento de cantor de canciones camperas con el dúo Gardel-Razzano a cantor de tangos como solista– es visto como una de las etapas más necesarias para la aceptación del tango por las clases medias y altas. El desplazamiento de los cuerpos y de la coreografía vista como muy procaz hasta entonces, y la mayor preponderancia que se le da ahora a la canción, que sólo se escucha y no se baila, se considera uno de los primeros pasos en la "limpieza del tango". Véase Roberto Selles, "El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900)", en La Historia del tango, t. II, Buenos Aires, Corregidor, 1980. Las "casitas" o garçonières, íntimamente relacionadas con la historia del tango, eran departamentos o casas que los hombres de clase alta mantenían para sus "farras". Representan el primer paso hacia la clase alta (los hombres de la clase alta), que hasta entonces sólo se contactaban con el tango en sus incursiones hacia abajo en la escala social, en los prostíbulos. Las garçonières marcan el primer desplazamiento del tango del arrabal al centro, pero es un desplazamiento que se mantiene todavía en la esfera privada. El paso del tango del centro privado al centro público es un paso diferente, que no viene a reemplazar sin embargo a la casita, sino que se superpone con ella. La relación casita-prostíbulo-teatro del centro en la historia del tango está claramente expuesta en el filme.

22 Beatriz Sarlo, Borges, un escritor en las orillas, Buenos Aires, Ariel, 1995.

23 Para la relación entre los filmes de Carmen Miranda y la "política del buen vecino", véanse Eneida Maria de Souza, "Nem samba nem rumba", en Crítica Cult, Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002; y Antonio Pedro Tota, O imperialismo sedutor, San Pablo, Companhia das Letras, 2000. Según Luiz Herique Saia, "Down Argentine Way, rodado por completo en estudio, era tan artificial que el letrero de neón de la boat en la que canta Carmen en Buenos Aires, en el filme, la

presenta en inglés en vez de español. Los argentinos, insultados, atacaron el cine en el que se exhibía el filme y Nelson Rockefeller, que comandaba uno de los brazos más ágiles de la Política del Buen Vecino sacó U$ 40.000 del cofre de la CIA y ordenó a Darryl F. Zanuck, el productor del filme, que rehiciera todas las escenas que los argentinos habían juzgado ofensivas". Esto, sin embargo, no está confirmado en otros textos sobre el filme. Ruy Castro, en Carmen. Uma biografia, señala sin embargo que el filme fue hecho antes de que la política del buen vecino se convirtiera en ley. Cuando la Junta de Censura de la Argentina prohíbe la exhibición de Down Argentine Way en el país y el gobierno del presidente Ramón Castillo ensaya una protesta oficial, la oficina de coordinación de asuntos interamericanos (CIAA, y no CIA) convenció a Zanuck para que rehiciese algunas escenas, aunque éstas sólo se hicieron en la versión para la Argentina, mientras que en los otros países se siguió mostrando la copia original. Véase Ruy Castro, Carmen. Uma biografia, San Pablo, Companhia das Letras, 2005, pp. 265-267.

24 Ésta es la misma canción que Carmen Miranda va a cantar en el Casino da Urca en la actuación de su primer regreso a Brasil, en 1935, y que será el origen de la silbatina y rechazo del público de la elite carioca presente en el Casino durante esa noche. A este rechazo Carmen Miranda contestará con la canción "Disseram que eu voltei americanizada".

25 Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "Pequeña historia de la fotografía", en Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, 1989.

26 Renato Ortiz, Otro territorio, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, pp. 82-84.

APÉNDICE

SALVAJES PRIMITIVOS

La valorización del café fue una operación imperialista. La poesía Pau-Brasil también. Todo ello tenía que caer con las trompetas de la crisis.

OSWALD DE ANDRADE

Desde la insistente metáfora de la antropofagia, pasando por el herói sem nenhum caráter que será Macunaíma, hasta las imágenes de sexualidades "primitivas" en Casa Grande e Senzala, la persistencia de algunos regímenes primitivistas en las primeras décadas del siglo XX parecen marcar una de las manifestaciones de la modernidad en la literatura brasileña. Una lectura canónica de esta problemática relaciona esta presencia del primitivo en Brasil con la importancia que éste adquirió en ciertas zonas de la vanguardia europea. La misma mención de estos pocos ejemplos brasileños demuestra, sin embargo, que la operatividad del programa primitivo trasciende en el Brasil la vanguardia propiamente dicha, para manifestarse más allá de sus límites. Basta, para no ir demasiado lejos –aunque es evidente que se podría incluso llegar hasta el "nacimiento" mismo de la literatura brasileña en la Carta de Pero Vaz Caminha–, mencionar el indianismo romántico.

También en Europa la problemática del primitivismo trasciende la vanguardia. No hace falta salir demasiado del círculo aurático del surrealismo francés para encontrar una cierta pasión por el primitivo tanto en Keyserling como en los mismos burgueses supuestamente abofeteados por la aparición de esos primitivos en el arte, que sin embargo aplauden el jazz, el tango, a Josephine Baker o a Os Oito Batutas en los cabarets más chics de la capital del siglo

XIX, como llamó Walter Benjamin a París. Esa persistencia del primitivismo es uno de los datos históricos más contundentes para empezar a cuestionar la idea del primitivismo en la vanguardia europea como una mera bofetada al gusto burgués: también los burgueses, y sobre todo ellos, solían disfrutar de ciertos primitivismos. Por otro lado, también la genealogía del primitivismo europeo trasciende las primeras décadas del siglo XX para remontarse, según Hannah Arendt, al siglo XVIII.[1]

Una genealogía del primitivismo brasileño sería extensa y completamente desatinada dentro de este libro. Me interesa un problema mucho más acotado y específico, aunque tal vez tan complejo y ambivalente como aquella posible genealogía del primitivismo brasileño. Se trata de pensar el programa primitivista, tal cual figura en algunos textos brasileños de las primeras décadas del siglo XX, como figura de la modernidad brasileña. Desde "O Tatuturema" –sección de O Guesa de Joaquim de Sousândrade, quien fuera llamado "o antropófago do romantismo"–[2] puede hablarse de un desplazamiento radical en las figuraciones del primitivo en el Brasil. Si en Alencar y en Gonçalves Dias –escritores del siglo XIX y de lo que se conoció como el "indianismo romántico"– se trataba de una suerte de "reconstrucción" del indio en su hábitat –obviamente ficcional y también cargada de ideología–, en el cambio de siglo lo que aparece es el primitivo errante o el primitivo desplazado, la idea de un primitivo "fuera de lugar".[3]

Mientras que el indianismo del siglo XIX suponía una "reconstrucción" de un pasado mítico, el primitivo del XX implica en cambio una tensión hacia el futuro, una utopía. A veces, como en el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, se trata claramente de una construcción hacia el futuro: "A nossa Independência ainda não foi proclamada", decía Oswald de Andrade en su Manifesto Antropofago.[4] Otras, como en Gilberto Freyre o en Olavo Bilac, el primitivo funciona como figura del pasado, pero de un pasado que insiste en el centro mismo de un tiempo que no le corresponde como escenario, y en ese desplazamiento instaura una diferencia. Esa migración, ese desplazamiento, hace que el programa primitivista implique siempre, a partir de las primeras décadas del siglo XX, una cierta

imagen de la dislocación: la selva y la escuela, Macunaíma emperador de la selva en la urbe moderna de San Pablo, las esclavas de la senzala en la cama del amo de la plantación azucarera.

Como emblema de la heterogeneidad, como manifestación del no-lugar del primitivo, esa figuración no es, tampoco, exclusiva de la vanguardia. En 1906 Olavo Bilac –epítome del parnasianismo que será despreciado por los modernistas– se horrorizaba ante el espectáculo de esa dislocación:

Uno de los últimos domingos vi pasar por la Avenida Central un carro atiborrado de asistentes a la romería de la Penha: y en aquel amplio boulevard espléndido, sobre el asfalto pulido, contra la rica fachada de los altos edificios, contra los carruajes y autos que desfilaban, el encuentro con el viejo vehículo en el que los devotos borrachos vociferaban, me dio la impresión de un anacronismo monstruoso: era la resurrección de la barbarie, era una edad salvaje que volvía, como un alma salvaje que volviera del otro mundo, viniendo a perturbar y avergonzar la vida de la edad civilizada… Si la orgía desbordada se confinase en el arrabal de la Penha, todavía. Pero no, terminada la fiesta, la multitud se derrama como un chorro victorioso hacia el centro de la urbs…[5]

Evaluada de forma claramente negativa en el caso de Bilac, esa figura utópica del primitivo fuera de lugar o anacrónico será persistente en otros textos, aunque éstos evalúen ese desplazamiento de forma positiva. Es el desplazamiento, la dislocación, sin embargo, lo que, con signos positivos o negativos, me parece marca no sólo una figura de la modernidad brasileña, sino sobre todo un programa de producción de esa modernidad en territorio brasileño. En la cita de Bilac, la postulación de una descolocación es clara: es el “carroção naquele amplo boulevard”, donde no sólo el carroção está descolocado en el boulevard, sino que el significante boulevard mismo aparece en la escritura marcado especialmente como proveniente de otro espacio –otra lengua– a partir de la utilización de las itálicas.[6]

Vidas Secas, Casa Grande e Senzala, el Manifiesto Antropófago, Macunaíma, el arte primitivista de Tarsila do Amaral y Di Cavalcanti o Portinari, el samba, los chorinhos, los Oito Batutas vestidos de smoking tocando la flauta en París: ejemplos todos de una pasión primitivista, son marcadores también de una cultura brasileña en pleno proceso de modernización.[7] *Son, ellos mismos, figuras de la modernidad brasileña. ¿Por qué el primitivo resulta una figura tan insistentemente asociada a los procesos de modernización en estos textos de comienzos de siglo XX? ¿A qué se debe esta irrupción del primitivo en pleno proceso de modernización del Brasil?*

Habría que cuestionar la supuesta congenialidade del Brasil con las culturas primitivas como explicación única para que la cultura modernista asumiera la problemática del primitivismo. El programa primitivista funciona en estos textos –muchos de ellos, claramente cuestionadores de la literatura como mimetismo de la realidad– no tanto como forma de representar una identidad brasileña, sino como forma de articular las ambivalencias que iba a representar para el Brasil una modernidad "fuera de lugar".[8]

La tensión primitivista de las vanguardias europeas –sobre todo el surrealismo– y su relación con la modernidad fue explicada como una de las estrategias que las vanguardias europeas utilizaron para romper con la tradición, apelando, a través del primitivismo, a un cierto afuera de esa tradición. Así, el primitivismo fue percibido como un salto atrás en el tiempo, al pasado de la civilización –cuando era, en realidad, un mero salto en el espacio y no en el tiempo– que significaba un salto hacia adelante. Estrategia de distanciamiento, de corte, de choque, la apelación primitiva fue leída –creo que con cierto simplismo– dentro de un paradigma modernista cuyas aristas ambiguas ya han sido suficientemente puestas en cuestión.[9]

Más allá de los límites de esta lectura para la problemática del primitivismo en la vanguardia europea, en el caso del Brasil la asociación directa con el primitivismo europeo supone priorizar una lectura comparativa tramada sobre el eje sintagmático que desdeña las numerosas incidencias del problema del primitivismo en la cultura de este país a lo largo del eje diacrónico. El programa primitivista se convierte entonces en marca de una identidad

vanguardista que adoptó como distintivo su carácter nacional; y la figura del primitivo, una de las estrategias para construir este carácter nacional de la modernidad brasileña. En todo caso, lo que la lectura del primitivismo en la vanguardia brasileña deriva de esas vanguardias europeas, aún cuando se insista en la diferencia de las manifestaciones brasileñas (véanse Benedito Nunes o Haroldo de Campos), es un acotamiento de la problemática a las manifestaciones vanguardistas, cuando es evidente que el proceso en el Brasil, debido a los diferentes primitivismos históricos, supone una más amplia manifestación. Textos claramente modernizadores, pero no inscribibles en una estética vanguardista, apelan también a la figura del primitivo en estas primeras décadas del siglo XX, por lo que la operatividad del primitivismo no puede limitarse a un gesto de ruptura con la tradición o de agresividad al público burgués. Por otro lado, en su limitación a la vanguardia concebida como ruptura con la tradición, la problemática del primitivismo pierde sus aristas más filosas, ya que es precisamente su figuración como imagen ambivalente de la modernidad lo que aparece si se lo investiga como metáfora amplia que cruza los diferentes "ismos" en las primeras décadas del siglo XX.

Una lectura canónica del modernismo brasileño reconoce como marca específica de esta vanguardia –en comparación con la vanguardia europea– su preocupación por lo nacional. Esas lecturas postulan la preocupación por la identidad nacional como la originalidad de la vanguardia brasileña, y uno de sus rasgos más específicos.[10] Es dentro de ese postulado nacionalismo donde se explica, en esas lecturas, la función del primitivismo en las vanguardias. En su asociación con la vanguardia, el primitivismo fue visto como una especie de puente entre la copia de la vanguardia europea y el descubrimiento del Brasil.

Esa lectura se basa en la supuesta "congenialidad" del programa primitivista de la vanguardia europea con la tradición brasileña: la presencia de razas "primitivas" en el seno de la sociedad brasileña explicaría la productividad que ese programa tendría en suelo brasileño (Candido, Haroldo de Campos). A pesar de las claras diferencias que separan la lectura de Candido de la de Haroldo de Campos, ambas lecturas tienden a pensar la modernidad como la apropiación que de un producto europeo –en este caso el

primitivismo– va a hacer la cultura periférica. Aquí se propone sobre todo la concordancia (ésta es la palabra que utiliza Candido) entre el primitivismo brasileño y el europeo, así como se supone también una concordancia entre la vanguardia europea y la brasileña.[11] La lectura se sostiene sobre el nexo causal de la influencia y explica el primitivismo como encarnación mimética de lo nacional. La postulación de la congenialidad del primitivismo con la cultura brasileña sirve además otro propósito nada desdeñable: oculta el imperialismo del cual el primitivismo europeo no es sino su metonimia.[12]

Según mi lectura de los textos primitivistas de las primeras décadas del siglo XX, la preocupación por la identidad nacional ha llevado a desleer, en esas figuraciones del primitivo brasileño –y, agregaría, latinoamericano–, otro tipo de funciones que cumplen esos regímenes primitivistas, que vienen a instaurar, junto a imágenes de la modernidad, un cierto enfrentamiento a ésta. El nacionalismo en la vanguardia brasileña no implica sólo una preocupación por la construcción de una identidad nacional, sino, a su vez –porque en Brasil y en gran parte de América Latina resultan procesos inseparables–, una estrategia de construcción de una modernidad nacional que, por nacional, se supone diferente y por lo tanto alternativa. El nacionalismo de esta vanguardia no debería leerse sino como uno de los vectores del ser moderno en Brasil.

ESTÉTICA Y POLÍTICA

Textos canónicos de la etapa heroica del modernismo brasileño, el Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), el Manifiesto Antropófago (1928) y Macunaíma (1928) se organizan sobre un programa primitivista. Tanto en los manifiestos de Oswald de Andrade como en la novela de Mário de Andrade, el primitivismo aparece como una marca muy clara de la modernidad de estos textos. En los manifiestos, sobre todo, este rasgo funciona como una forma negativa de instaurar lo nuevo, lo moderno, a través de los múltiples "contra" que los estructuran. Por otro lado, y esto en el caso específico de Oswald de Andrade, el primitivismo instaura un aspecto rudimental de la escritura de los manifiestos –que se pueden asociar a sus "poemas criança"–, funcionando como forma de rasgar la tradición docta, compuesta por una "tela de alienaciones y preconceptos".[13]

Ese primitivismo, de consecuencias estéticas, puede sin dudas leerse como lógica abstracta de lo moderno. De hecho, en el Manifesto da Poesia Pau-Brasil opera una concepción y una funcionalidad del primitivo muy semejante a la puesta en juego por las vanguardias europeas. Sin embargo, si especificamos esa lógica abstracta de lo moderno según las referencias innegablemente históricas que construyen los dos manifiestos, el régimen primitivista adquiere, sobre todo en el Manifiesto Antropófago –mucho más marcado por la referencia a emblemas de la historia brasileña–, consecuencias complementarias a las estéticas.

La mayor presencia del pasado en el ManifiestoAntropófago cumple una doble y hasta cierto punto paradójica función. Por un lado, esta mayor presencia del pasado implica un movimiento contrario al rechazo tajante del pasado de cierto tipo de vanguardia europea y que, para algunos teóricos de la vanguardia europea, incluso especifica la diferencia entre vanguardia y modernism, en su sentido anglosajón.[14] Es claro que en el ManifiestoAntropófago, si bien no se trata de una revisión conservadora del pasado, sí se

establecen con respecto a éste ciertas líneas de continuidad con un pasado nacional que serían impensables en algunas zonas de la vanguardia europea. La misma fecha con la que se cierra el manifiesto, “Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha”, marca la fecha del manifiesto en continuidad ininterrumpida con un pasado brasileño. Sería incorrecto suponer, sin embargo, que esa mayor presencia del pasado en la vanguardia brasileña y latinoamericana implica en la vanguardia una menor revulsividad con respecto a la vanguardia europea. En un campo cultural en el que era corriente la referencia a los modelos europeos en desmedro del pasado nacional, el modernismo brasileño viene a romper con la tradición nacional de referirse a Europa precisamente mediante su referencia a un pasado nacional que no había sido construido como “tradición”.[15]

En este último manifiesto, la apelación al primitivismo permite construir una imagen de la cultura brasileña como cultura primitiva que fue arrasada por la colonización y la “modernización”. Esta operación se estructura a partir de una relación ambivalente con respecto al pasado: mientras que, por un lado, hay un pasado “civilizado” que se rechaza, hay también otro pasado primitivo que es el que se quiere utilizar para construir el futuro.

En la segunda página del Manifesto Antropófago hay una referencia que, analizada históricamente, permite reconocer en la apelación a un hecho histórico cómo el programa primitivista va más allá de un intento de producir consecuencias estéticas. La referencia histórica en este caso es al Padre Vieira, escritor de la tradición portuguesa y brasileña que en 1649 intentó organizar una compañía para explotar el azúcar. Para lograr convencer al rey explotó sus ya famosas armas retóricas. Dice el manifiesto: “Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer empréstito, para ganar su comisión. El rey analfabeto le dijo: ponga eso en el papel sin mucho verso. Se hizo el empréstito. Se gravó el azúcar brasileço. Vieira dejó Portugal y nos trajo el verso”.[16]

Si en esta referencia histórica Vieira representa la influencia de la retórica al servicio de la catequización y de la colonización del país, es claro entonces que la propuesta primitivista del manifiesto de limpiar el lenguaje de retórica se enlaza muy directamente con una propuesta nacionalista, anticolonialista y económica. Lo que

aparece como evidente es que, más allá de sus consecuencias estéticas, el programa primitivista implicaba, ya en Oswald de Andrade, una estrategia política de dislocación de fronteras y relaciones culturales.

Ese planteo deriva en una fuerte crítica, no sólo al pasado nacional, sino también hacia Europa, ya que el primitivo viene a funcionar como alternativa ante una modernidad vista como insuficiente: "Queremos la Revolución Caraíba. Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en dirección al hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre".[17] Es imposible dejar de leer en la última frase del Manifiesto este intento de subvertir las fronteras y de crear una modernidad alternativa.

En ese sentido, el primitivismo claramente estético de Pau-Brasil y del Manifiesto Antropófago, sin dudas influenciado por la vanguardia europea –en el mismo Manifiesto Pau Brasil la referencia a Blaise Cendrars es directa–, iba más allá de la construcción de una identidad brasileña. El primitivo figura en ellos no como un pasado al que se quiera volver, sino que se trata de un ideal transportado hacia el futuro. Tampoco en ese futuro el primitivo puede funcionar como imagen cohesionada de una identidad porque figura al mismo tiempo lo positivo y negativo, tanto de la modernidad como del pasado nacional. El nacionalismo de estos ejemplos de la vanguardia modernista no está tanto en la construcción de un discurso nacional que construya identidades homogéneas y cohesionadas, sino que implica una transgresión y dislocación de fronteras.

MACUNAÍMA, ALEGORÍA DE LA MODERNIDAD

La prioridad del problema de lo nacional como lógica específica del modernismo brasileño encontró en Mário de Andrade a uno de sus ejemplos más paradigmáticos. Preocupado siempre por lo que llamó como "literatura de circunstancia",[18] la gran mayoría de sus textos discuten de una u otra forma esta problemática. Pero además de la fuerte presencia de esta preocupación nacional en sus textos poéticos y narrativos, y como uno de los intelectuales cooptados por el Estado para trabajar en el seno mismo de la burocracia estatal, Mário de Andrade llevó a cabo una serie de proyectos culturales que se enmarcan dentro del proyecto del Estado Novo de Getúlio Vargas de nacionalizar la cultura brasileña. Su trayectoria intelectual dibuja una de las posibilidades del itinerario del modernismo brasileño, desde las vanguardias eufóricas de la década de 1920 al modernismo institucionalizado del Estado Novo.

Dos textos marcan los puntos extremos de ese recorrido: Macunaíma, publicado en 1928 y considerado por algunos como el mejor ejemplo de la antropofagia brasileña, y A Enciclopédia Brasileira, un informe escrito por Mário de Andrade en su carácter de funcionario del Ministerio de Educación y Cultura sobre las características y formas de creación de una enciclopedia nacional y popular que nunca se llegó a editar. Las diferencias entre ambos textos son abismales, empezando por los géneros: el primero, novela o rapsodia, el segundo, informe burocrático, podría pensarse que nada los une. Sus diferencias podrían comprenderse además según una línea que explicara también la trayectoria del modernismo brasileño a partir de la disolución del impacto modernizador de las vanguardias de los años veinte en la encrucijada estatal. Sin embargo, la persistencia en la Enciclopédia de ciertos criterios modernistas recubiertos por el proyecto nacional permite leer no tanto la disolución de estos criterios modernistas desde su manifestación "vanguardista" a su concreción "nacionalista", sino perseguir la combinación o –mejor– amalgama de ambos criterios en cada uno de los momentos señalados.

La mayor parte de las lecturas de Macunaíma hicieron hincapié en la novela como construcción de una identidad nacional. Por lo menos hasta la lectura de Gilda de Mello e Souza, el libro fue leído como "o livro mais importante do nacionalismo modernista", marcando al mismo tiempo el carácter moderno del texto y su preocupación por la construcción de una identidad nacional que estaría representada en el protagonista de la novela, un indio de la tribu de los tapanhumas que sale de la selva para llegar a la ciudad de San Pablo en busca de un talismán, la muiraquitã. La modernidad del texto fue vista sobre todo en función de las técnicas de collage o bricollage –según Gilda de Mello e Souza– utilizadas por Mário de Andrade en la escritura de la novela, por su apelación y problematización constante de la intertextualidad, por su utilización de leyendas indígenas y por su antimimetismo documental. Junto con esas estrategias, y de forma separada de las mismas, se percibió en la novela una tensión por construir una identidad nacional.

En esas lecturas parecen dividirse en dos líneas estratégicas separadas el nacionalismo y la modernidad: mientras que ciertos dispositivos apuntan a la construcción de un programa nacional, otros, diferentes, serían los responsables por la modernidad de su textura escrituraria. O, para decirlo de otro modo: mientras el nacionalismo se encontraría en los contenidos o materiales, la modernidad del texto se encarnaría en ciertas estrategias y recursos formales. Es posible, sin embargo, pensar que son precisamente las mismas estrategias que marcan la modernidad del texto las que imprimen a la rapsodia un aire primitivista, no sólo a partir de la construcción del protagonista, sino a partir de una escritura que imita la escritura "primitiva" de las leyendas indígenas, basada de hecho en Von Roraima Zur Orinoco de Koch-Grünberg y en una compilación de leyendas tupíes hechas en el siglo XIX por Couto de Magalhães, O Selvagem, además de otros varios textos. Y esa imitación de la escritura de leyendas tupíes no sólo se percibe en la estructura narrativa y en la construcción de los personajes, sino que a menudo adopta también un cierto tipo de vocabulario primitivista.

El hecho de que las mismas estrategias que son consideradas modernizadoras puedan ser consideradas a su vez como aquellas

que identifican en el texto su régimen primitivista sugiere una serie de preguntas, empezando por el cuestionamiento de la utilización del primitivismo como forma de construir una identidad nacional separada, diferente, o construida en función de su diferencia con la modernidad europea. De hecho, el mismo Mário de Andrade en varios textos reflexionó sobre Macunaíma como personaje que trascendería su preocupación por lo nacional propiamente dicho. Teniendo en cuenta que no sólo se basó en Von Roraima Zur Orinoco, texto sobre las vicisitudes de un indio venezolano, la construcción de ese personaje lo presenta más como latinoamericano que como brasileño propiamente dicho. Es famoso ya el episodio en que Macunaíma, habiendo perdido su conciencia en la isla de Marapatá, se coloca –ésta es la palabra que utiliza el texto– la de un latinoamericano. Pero si hay en eso un intento panamericanista que, en realidad, sólo vendría a cristalizar fuertemente en el pensamiento de Mário con posterioridad a la escritura de Macunaíma y, además, siempre de manera crítica, resulta bastante claro que "el héroe sin ningún carácter" representa, si es que representa algo –como el hombre sin atributos de Musil– al hombre moderno.[19]

Según Mário de Andrade en una carta:

Tal vez Macunaíma gane eso en inglés, porque muy secretamente lo que me parece es que la sátira además de que se dirige al brasileño, de que muestra algunos aspectos característicos, escondiendo sistemáticamente los aspectos buenos, lo cierto es que me pareció también uma sátira más universal del hombre contemporáneo, principalmente desde el punto de vista de esta falta de voluntad itinerante, de estas nociones morales creadas en el momento de realzarla, que siento y veo tanto en el hombre actual.[20]

Porque más allá del carácter representativo o mimético del primitivo en tanto representante de una identidad brasileña, el programa primitivista tiene en Macunaíma una función diferente. En uno de los episodios centrales puede leerse este programa. Se trata del episodio de la onça parda en donde se utiliza la estructura

narrativa de una leyenda indígena para explicar la invención del automóvil.[21] Según cuenta esta "leyenda", el automóvil había sido una onça parda que, para escapar de una tigresa, corrió desde la selva hacia el mar, comiendo –a medida que iba pasando por distintos lugares del Brasil– un motor, unas ruedas, algunas luciérnagas que hicieron las veces de luces, y una lata de combustible, convirtiéndose finalmente en automóvil.

Si por un lado la máquina funciona en el texto como metonimia de la modernidad –al punto de que a su llegada a San Pablo, el héroe exclama: "Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina!–[22] lo cierto es que en este episodio la máquina se asocia con la naturaleza brasileña. Esta operación es constante en el texto: la "máquina aeroplano" es un tuiuiú, pájaro brasileño; la "máquina" Smith Wesson o el reloj –recuerdos de la ciudad que Macunaíma lleva al volver hacia la selva– crecen de los árboles. Hasta Macunaíma decide finalmente viajar a Europa para buscar, no educación, civilización o modernidad, sino la muiraquitã que se ha llevado Venceslau Pietro Pietra: Macunaíma decide viajar a Europa, entonces, para encontrar allí lo propio, lo que le pertenece y le ha sido robado.[23] Por otro lado, si tomamos al personaje de Venceslau Pietro Pietra como el antagonista de Macunaíma y el representante de Europa y de la modernidad –es, según lo señala el texto, "el capitalista"–, también entre éste y Macunaíma hay ciertos roles trocados; en tanto Venceslau colecciona piedras –de valor mítico en la cultura tupí–, Macunaíma, en cambio, colecciona máquinas y malas palabras en todos los idiomas.

El episodio de la onça parda funciona como resumen de un transformismo naturaleza-máquina que, mientras se estructura sobre el transformismo mágico de las leyendas indígenas, incorpora esa textualidad para revertir y dislocar "identidades" establecidas. En la "leyenda" de la onça parda y en estas otras figuraciones de la modernidad en el texto, el programa primitivista funciona para desplazar y dislocar la idea de que la máquina y la tecnología –la modernidad– vendrían de Europa. Más que funcionar como construcción de una identidad nacional, el primitivo presenta en esa constante dislocación una imagen de la modernidad brasileña. En todo caso, más que construir la identidad de una "cultura" o "pueblo" brasileño, el primitivismo de la novela apunta a la

construcción de la identidad de una modernidad brasileña; es decir, a la especificación de lo que podría ser la modernidad en San Pablo como metonimia del Brasil entero.

La asociación entre nacionalismo y modernismo en el texto parece marcar un tipo de nacionalismo que intenta comprender la cultura brasileña y primitiva como marca ambivalente de la modernidad donde el primitivismo opera en el sentido de desarmar las fronteras entre lo nacional o específicamente brasileño y lo moderno o específicamente europeo.

1 Véase Hannah Arendt, The Origins of Totalitarianism, Nueva York, Hacourt Brace Jovanovich, 1973, pp. 161 y 162.

2 Menciono como inicio de esta figuración productiva del primitivo O Guesa porque este texto, aun cuando se inscriba dentro del romanticismo brasileño –no sólo por la fecha de publicación sino por una serie de rasgos y problemáticas similares–, presenta sin embargo con respecto a éste una ubicación marginal y hasta cierto punto paródica del mismo romanticismo: no sólo por ser un canto épico que no construye identidades nacionales cohesionadas sino que descree de las mismas (véase para esta cuestión, Flora Süssekind, O Brasil não é longe daqui, San Pablo, Companhia das Letras, 1990, p. 76), sino también por la figuración misma del primitivo como un indio que ha perdido toda identidad "primigenia". No me parece casual que sea precisamente un texto que tan claramente articula las contradicciones de la modernidad –recuérdese la sección "O Inferno em Wall Street"– el inicio de esta tradición del primitivo dislocado como figura de la modernidad brasileña.

3 El indianismo romántico también necesita de una dislocación, pero en este caso del blanco o europeo en tierras del indio. Así, por lo menos, se construye el indianismo de Alencar tanto en Iracema como en O Guarani.

4 Oswald de Andrade, A Utopia Antropofágica, San Pablo, Globo, 1990, p. 52.

5 “Num dos últimos domingos vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbedos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a resurreição da barbaria –era uma idade selvagem que voltava, como uma alma selvagem do outro mundo, vindo perturbar e envergohnar a vida da idade civilizada... Ainda se a orgia desbragada se confinasse ao arraial da Penha! Mas não! Acabada a festa, a multidão transborda como uma enchurrada vitoriosa para o centro da urbs.” Olavo Bilac, “Crónica”, en Revista Kosmos, octubre de 1906.

6 La visión de la modernización de Río de Janeiro como desplazamiento y dislocación es clara en varios textos, muchos de los cuales hacen referencia a lo que en el lenguaje popular se llamó “o bota-abaixo” –la demolición– que llevó a cabo la reforma de Pereira Passos que vendría a construir precisamente la Avenida Central a la que se refiere Bilac en la cita, actual Avenida Rio Branco. El extremo de la dislocación que la modernización significó en Río de Janeiro se manifestó en la destrucción del Morro do Castelo, ubicado en el centro mismo de la ciudad. Hoy, en esa zona, se encuentra el mec –epítome del modernismo en arquitectura– y la afrancesadísima –si no fuera porque desde ella se avista la Bahía de Guanabara– “Praça Paris”.

7 La siguiente crónica de Benjamin Constallat publicada en la Gazeta de notícias reseñando la primera presentación de los Oito Batutas en el Automóvil Club en 1919 registra el impacto y lo novedoso de la situación, y la doble figuración de esa presentación en el ambiente brasileño de la época: “Fue un verdadero escándalo cuando aparecieron, hace unos cuatro años, los Oito Batutas. ¡Eran músicos brasileños que venían a cantar cosas brasileñas. Y eso en plena Avenida, en plena suavidad, en medio de todos esos jóvenes anémicos, frecuentadores de cabarets, que sólo hablan francés y bailan tangos argentinos! En medio del internacionalismo de las costureras francesas, de las librerías italianas, de las heladerías españolas, de los automóviles americanos, de las mujeres polacas, del esnobismo cosmopolita e imbécil”. Citado por Josué de Barros, Carmen Miranda. Vida, glória e morte, Companhia Brasileira de

Artes Gráficas, s. d., p. 72.

8 Tomo el concepto de “fuera de lugar” de Roberto Schwarz, desarrollado en “Las ideas fuera de lugar”, en Adriana Amante y Florencia Garramuño, Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña, Buenos Aires, Biblos, 2000.

9 Esa lectura del primitivismo como choque parte de una lectura del paradigma vanguardista como ruptura con la tradición y con el pasado que tanto Rosalind Krauss (en The Originality of the Avant-Garde) como Raymond Williams se han encargado de desarmar. Williams, sobre todo, deslindó las diferentes posiciones ideológicas que una apelación primitivista podía tener según sus articulaciones específicas en “La política del modernismo”.

10 Esta lectura no es privativa de la tradición brasileña, aunque tal vez en ésta se haya manifestado con contornos más nítidos. Varias vanguardias latinoamericanas comparten diversas manifestaciones de este nacionalismo, del cual el caso mexicano resulta uno de los más evidentes. Pero hay otros casos quizá no tan resaltados en los que también pueden encontrarse apelaciones a lo nacional, como el caso de Martín Fierro y Jorge Luis Borges en Buenos Aires. Por otro lado, también se ha visto el nacionalismo como marca del modernismo en otras tradiciones “marginales”, sobre todo en el caso de Irlanda –Yeats y Joyce–, pero también en el caso del primitivismo ruso. Véase Edward Said, Culture and Imperialism, Nueva York, Vintage Books, 1994.

11 Véase Antonio Candido, “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)”, en Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária, San Pablo, T. A. Queiroz, 2000, p. 121.

12 Véase Hal Foster, “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks”, en Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle, Bay Press, 1985, p. 183.

13 Roberto Schwarz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, en Que horas são?, San Pablo, Companhia das Letras, 1997.

14 Véase Matei Calinescu, Five Faces of Modernity, Durham, Duke University Press, 1987.

15 Ésta es la misma problemática analizada para la figuración del primitivo en Borges y en Mário de Andrade. Véase el capítulo "Vanguardistas primitivos".

16 "Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia." Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, en A Utopia Antropofágica, San Pablo, Globo, 1990, p. 48.

17 "Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem." Ibid., p. 48.

18 Véase, por ejemplo, "O Movimento Modernista", en Aspectos da Literatura Brasileira, San Pablo, Livraria Martins, 1974.

19 Sobre el episodio en la isla, véase Raúl Antelo, Na Ilha de Marapatá, San Pablo, Hucitec, 1986.

20 "Isso talvez o Macunaíma ganhe em inglês porque muito secretamente o que me parece é que a sátira além de dirigível ao brasileiro em geral, de que mostra alguns aspectos característicos, escondendo os aspectos bons sistematicamente, o certo é que me pareceu também uma sátira mais universal ao homen contemporâneo, principlamente sob o ponto de vista desta sem-vontade itinerante, destas noções morais criadas no momento de a realzar, que sinto e vejo tanto no homem de agora.", Macunaíma, op. cit., p. 510.

21 Véase ibid., pp. 129-131.

22 Ibid., p. 40.

23 Para conseguirla, además, debe entrar en tratos con las prostitutas de San Pablo, todas polacas, francesas y hasta orientales.

Como lo demostró Donna Guy en el caso de Buenos Aires, la prostitución fue uno de los sitios donde más circuló inmigración ilegal. La prostituta es figura del tránsito –según puede verse por ejemplo en la pintura de Lasar Segal en el Brasil, y en toda su serie sobre "O Mangue"–: no sólo del tránsito que supone el paso de Europa a América, sino del tránsito entre el espacio público y el privado que se manifiesta en el cuasi oxímoron "mujer pública", sino además del tránsito que supone el intercambio.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor Wiesengrund, Sound Figures, trad. ingl. de Rodney Livingstone, Stanford, Stanford University Press, 1999.

——, The Culture Industry, ed. e introd. de J. M. Bernstein, Londres y Nueva York, Routledge, 1991.

——, Filosofia da Nova Música, San Pablo, Perspectiva, 2004.

ALTMAN, Rick, "The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediatory Function", en Rick Altman (ed.), Genre: The Musical. A Reader, Londres, Routledge, 1981.

AMANTE, Adriana, "La literatura del exilio en el Brasil en la época de Rosas", tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006.

AMANTE, Adriana y Florencia Garramuño, Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña, Buenos Aires, Biblos, 2000.

——, "Partir de Candido", en Raúl Antelo (comp.), Antonio Candido y los estudios latinoamericanos, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 2001.

AMARAL, Aracy, en Boletim 33, San Pablo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Pinacoteca do Estado, octubre de 1976.

———, Tarsila. Sua Obra e Seu Tempo, San Pablo, Editora 34 y EDUSP, 2003.

ANDRADE, Mário, Poesias Completas, edición crítica de Diléa Zanotto Manfio, Belo Horizonte, Itatiaia, San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

——, Música, doce Música, San Pablo, Martins, 1963.

——, Ensaio sobre a Música Brasileira, San Pablo, Martins, 1962.

——, Aspectos da Música Brasileira, San Pablo, Martins, 1991.

——, Aspectos das Artes Plásticas, San Pablo, Martins, 1963.

——, Querida Henriqueta, Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa, Oliveira, Abigail de (org.), Río de Janeiro, José Olympio, 1990.

——, "O Movimento Modernista", en Aspectos da Literatura Brasileira, San Pablo, Livraria Martins, 1974.

ANDRADE, Mário y Manuel Bandeira, Correspondência, organización, traducción y notas de Marcos Antonio de Moraes, San Pablo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ANDRADE, Oswald, A Utopia Antropofágica, San Pablo, Globo, 1990.

——, Serafim Ponte Grande, en Obras Completas, vol. II, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

——, Pau Brasil, ed. facsimilar de la original de 1925, París, Sans Pareil, incluida en Jorge Schwartz(org.), Caixa Modernista, San Pablo, Minas, EDUSP, UFMG, Imprensa Oficial, 2003.

——, Escritos antropófagos, selección, cronología y posfacio de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993; 2ª ed., Buenos Aires, Corregidor, 2001.

ANTELO, Raúl, "Ser, dever ser e dizer. Pelas costas". Mimeo.

——, Na Ilha de Marapatá, San Pablo, Hucitec, 1986.

——, El Paulista de la Calle Florida, ed. organizada y traducida por Raúl Antelo, Buenos Aires, col. Iracema, Centro de Estudios Brasileños, 1979.

——, Literatura em Revista, San Pablo, Ática, 1984.

APPLEBY, David, The Music of Brazil, Austin, University of Texas

Press, 1989.

ARAC, Jonathan, “Anglo-Globalism?”, en New Left Review, julio-agosto de 2002.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar, “Aluísio Azevedo. O Romance no Brasil (1888)”, en Obra crítica, vol. II, Río de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1958-1970.

——, “Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro (1888)”, en Obra crítica, vol. II.

ARCHETTI, Eduardo P., “El tango argentino”, en Ana Pizarro, América Latina:Palavra, Literatura, Sociedade, Memorial, Campinas, UNICAMP, 1994.

ARENDT, Hannah, The Origins of Totalitarianism, Nueva York, Hacourt Brace Jovanovich, 1973 [trad. esp.: Los orígenes del totalitarismo, Madrid, Taurus, 1999].

ARMANDO, Adriana y Guillermo Fantoni, “El primitivismo martinfierrista: de Girondo a Xul Solar”, en Oliverio Girondo, Obra Completa, ed. crítica de Raúl Antelo (coord.), Madrid, Barcelona, Lisboa, París, México, Buenos Aires, San Pablo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile, ALLCA XX, 1999.

ARRIGUCCI, Davi, Humildade, Paixão e Morte. A Poesia de Manuel Bandeira, San Pablo, Companhia das Letras, 1990.

ASSUNÇAO, Fernado, El tango y sus circunstancias, Buenos Aires, El Ateneo, 1984.

AUGUSTO, Sérgio, “Hollywood Looks at Brazil: From Carmen Miranda to Moonraker”, en Randal Johnson y Robert Stam (eds.), Brazilian Cinema, Austin, University of Texas Press, 1988.

——, Este mundo é um pandeiro. A Chanchada de Getúlio a JK, San Pablo, Companhia das Letras, 2001.

AZEVEDO, Aluísio (1890, 1997), O Cortiço, San Pablo, Ática, 1997.

BALIBAR, Etienne e Immanuel Wallerstein, Race, Nation, Class.

Ambiguous Identities, Londres y Nueva York, Verso, 1991.

BANDEIRA, Manuel, “Sinhó, traço de união”, en Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro em Prosa e Verso, vol. V, Río de Janeiro, José Olympio, 1965.

BARROS, Josué de, Carmen Miranda. Vida, glória e morte, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, s. d.

BARROS, Orlando de, “A Companhia Negra de Revistas Contra os Foros da Civilização”, en Margens/Márgenes, núm. 3, julio de 2003.

BAZIN, André, What is Cinema?, Berkeley, University of California Press, 1972.

BENJAMIN, Walter, “False Criticism”, en Selected Writings, vol. II, 1927-1934. Trad. ingl. de Rodney Livingstone y otros, ed. de Michael W. Jennings, Howard Eiland, y Gary Smith, Cambridge, Massachusetts y Londres, The Belknap Press of Harvard University, 1999.

——, The Arcades Project, trad. ingl. de Howard Eiland y Kevin Mc Laughlin, Cambridge, Massachusetts, y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

——, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “Pequeña historia de la fotografía”, en Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, 1989.

BERNSTEIN, J. M., “Introduction”, en Theodor Wiesengrund Adorno, The Culture Industry, Londres, Nueva York, Routledge, 2001.

BERTI, Eduardo, “Primer tango en París”, en La Nación, Suplemento Cultura, 9 de diciembre de 2001.

BHABHA, Homi K., “DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation”, en Nation and Narration, Londres y Nueva York, Routledge, 1990.

BILAC, Olavo, “Crónica”, en Revista Kosmos, octubre de 1906.

BORDELOIS, Ivonne, Genio y figura de Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

BORGES, Jorge Luis, Evaristo Carriego, Buenos Aires, Gleizer, 1930.

——, Evaristo Carriego (edición de 1955), en Obras Completas, Buenos Aires, Emecé, 1989.

——, El tamaño de mi esperanza, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

——, Textos recobrados. 1919-1929, Buenos Aires, Emecé, 1997.

——, Borges en Sur. 1931-1980, Buenos Aires, Emecé, 1999.

BORGES, Jorge Luis, y Silvina Bullrich, El compadrito. Su destino – Sus barrios – Su música, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1968.

BOSI, Alfredo, "La parábola de las vanguardias latinoamericanas", en Jorge Schwarz, Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, Madrid, Cátedra, 1990.

BRENNAN, Timothy, "The national longing for form", en Homi K. Bhabha, Nation and Narration, Londres y Nueva York, Routledge, 1990.

BROOKS, Peter, The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess, New Haven, Yale University Press, 1984.

BÜRGER, Peter, Theory of the Avant-Garde, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

BUTLER, Judith, "Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism", en Judith Butler, Erneto Laclau y Slavoj Åiåek, Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left, Londres y Nueva York, Verso, 2000 [trad. esp.: Contingencia, hegemonía, universalidad, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003].

CABRAL, Sérgio, As escolas de samba do Rio de Janeiro, Petrópolis, Lumiar, 1996.

——, Pixinguinha. Vida e Obra, Petrópolis, Lumiar, 1997.

CADÍCAMO, Enrique, Mis memorias, Buenos Aires, Corregidor, 1995.

CALINESCU, Matei, Five Faces of Modernity, Durham, Duke University Press, 1987.

CAMPOS, Haroldo de, "Prefácio", en Oswald de Andrade, Poesias reunidas, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

CANARO, Francisco, Mis Memorias. Mis bodas de oro con el tango, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

CANDIDO, Antonio, "Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)", en Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária, San Pablo, T. A. Queiroz, 2000.

——, "Literatura Comparada", en Recortes, San Pablo, Companhia das Letras, 1996.

——, "Estouro e Libertação", en Vários Escritos, San Pablo, Duas Cidades, 1995.

——-, "Introdução", en Aluísio Azevedo, Filomena Borges, San Pablo, Martins, 1960.

CARDOSO JÚNIOR, Abel, Carmen Miranda. A Cantora do Brasil, San Pablo, edición de autor, 1978.

CASTRO, Ruy, Carmen. Uma biografia, San Pablo, Companhia das Letras, 2005.

CAVELL, Stanley, The World Viewed, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

CHATTERJEE, Partha, "Whose Imagined Community?", en Gopal Balakrishnan (ed.), Mapping the Nation, Londres y Nueva York, Verso, 1996.

——, Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse?, Londres, Zed for the United Nations University, 1986.

CHIARELLI, Tadeu, “Entre Almeida Jr. e Picasso”, en Arte Internacional Brasileira, San Pablo, Lemos, 1999.

CLIFFORD, James, “On Ethnographic Surrealism”, en Comparative Studies in Society and History, vol. XXIII, núm. 4, 1981.

COLLIER, Simon, “Carlos Gardel and the Cinema”, en King, John y Nissa Torrents (eds.), The Garden of Forking Paths. Argentine Cinema, Londres, British Film Institute, 1988.

COLOMBI, Beatriz, Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915), Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

CORRADI, Juan, “How Many Did it Take to Tango? Voyages of Urban Culture in the Early 1900s”, en Vera Zolberg y Joni Maya Cerbo (eds.), Outsider Art. Contesting Boundaries in Latin American Contemporary Culture, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

COUSELO, Jorge Miguel et al., Historia del cine argentino, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

CROW, Thomas, El arte moderno en la cultura de lo cotidiano, Madrid, Akal, 2002.

DELLEPIANE, Antonio, El idioma del delito, Buenos Aires, Mirasol, 1967.

DIAS, Rosângela de Oliveira, O mundo como chanchada. Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50, Río de Janeiro, Relume Dumará, 1993.

DIELEKE, Edgardo, Los tangos de la vanguardia. Una perspectiva diferente sobre la lógica de funcionamiento de la vanguardia argentina, tesis de Licenciatura, Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2002.

DI NÚBILA, Domingo, La época de oro. Historia del cine argentino, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

ESPAÑA, Claudio, “El cine sonoro y su expansión”, en José Miguel Cosuelo, et al., Historia del cine argentino, Buenos Aires, Centro

Editor de América Latina, 1992.

FABRIS, Annateresa, Candido Portinari, San Pablo, EDUSP, 1996.

FERRER, Horacio, “Gardel y su mito”, en Juan Carlos Martini Real, Francisco García Jiménez et al., La historia del tango. Tomo extra, Buenos Aires, Corregidor, 1977.

——, El libro del tango. Crónica y diccionario. 1950-1977, Buenos Aires, Galerna, 1977.

FERRER, Horacio y Oscar Del Priore, El inventario del tango, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

FOOT HARDMAN, Francisco, Nem Pátria nem Patrão! Vida operária e cultura anarquista no Brasil, San Pablo, Brasiliense, 1983.

FOSTER, Hal, “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks”, en Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle, Bay Press, 1985.

——, “Who’s afraid of the Neo-Avant-Garde?”, en The Return of the Real, Cambridge, MIT Press, 1996.

FREUD, Sigmund, El malestar en la cultura, Madrid, Alianza, 1988.

FREYRE, Gilberto, “Acerca da valorização do preto”, en Diario de Permambuco, Tempo de Aprendiz, San Pablo, IBRASA, 1979.

FRYER, Peter, Rythms of Resistance. African Muscial Heritage in Brazil, Hanover, Wesleyan University Press, 2000.

FRITH, Simon, Performing Rites. On the Value of Popular Music, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

GALVÃO, Maria Rita e Carlos Roberto de Souza, “Cinema brasileiro: 1930-1964”, en Sérgio Buarque de Holanda, História Geral da Civilização Brasileira, vol. IV, Río de Janeiro, Bertrand, 1989.

GÁLVEZ, Manuel, Historia de arrabal, Buenos Aires, Deucalión, 1956.

——, En el mundo de los seres ficticios, Buenos Aires, Hachette, 1962.

——, Nacha Regules, Buenos Aires, Pax, 1922 y Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco, Historia de medio siglo. 1880-1930, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

GARDEL, André, O encontro entre Bandeira e Sinhô, Río de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.

GASIO, Guillermo, Jean Richepin y el tango argentino, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

GOMES, Renato Cordeiro, "Marques Rebelo, cronista de uma cidade", en Renato Cordeiro Gomes (comp.), Marques Rebelo. Melhores crônicas, San Pablo, Global, 2004.

GORELIK, Adrián, Das Vanguardas à Brasília. Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina, Belo Horizonte, UFMG, 2005.

GRAMSCI, Antonio, Literatura y vida nacional, México, Juan Pablos Editor, 1976.

GRAMUGLIO, María Teresa, "La persistencia del nacionalismo", en Punto de Vista, núm. 50, noviembre de 1994, pp. 23-27.

——, "Novela y nación en el proyecto literario de Gálvez", en Gramuglio (comp.), Historia crítica de la literatura Argentina, vol. VI: El imperio realista, Buenos Aires, Emecé, 2002.

GROSSBERG, Lawrence, "Identity and Cultural Studies - Is That All There is?", en Hall, Stuart (ed.), Questions of Cultural Identity, Londres, Thousand Oaks, Nueva Delhi, 1996.

GUERIÓS, Paulo Renato, "Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro", en Mana, núm. 9 (1), 2003.

GÜIRALDES, Ricardo, El cencerro de cristal, Buenos Aires, Losada, 1952.

——, Raucho, Buenos Aires, Losada, 1956.

HALL, Stuart, "The local and the global: globalization and ethnicity", en A. King (ed.), Culture, Globalization and the World System, Londres, Macmillan, 1991.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, Ensayos, ed. crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Madrid, París, Barcelona, México, Buenos Aires, San Pablo, Lima, Guatemala, San José, Santiago de Chile, ALLCA XX, 2000.

HEWITT, Andrew, Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and the Avant-garde, Stanford, Stanford University Press, 1993.

HOBSBAWM, Eric, Uncommon People: Resistance, Rebellion and Jazz, Londres, Werdenfeld and Nicholson, 1998.

HUMBERT, Béatrice, "El tango en París de 1907 a 1920" en Ramón Pelinski (comp.), El tango nómade, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

JITRIK, Noé, "Papeles de trabajo. Notas sobre vanguardismo latinoamericano", en Revista de crítica literaria latinoamericana, núm. 15, 1982, pp. 13-24.

——, "Poesía argentina entre dos radicalismos", en Ensayos y estudios de literatura argentina, Buenos Aires, Galerna, 1971.

KRACAUER, Sigfried, Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, introducción de Miriam Bratu Hansen, Princeton, Princeton University Press, 1997.

KRAUSS, Rosalind, Los papeles de Picasso, Barcelona, Gedisa, 1999.

——, The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths, Massachusetts y Londres, MIT Press, 1985.

LACLAU, Ernesto, Emancipación y diferencia, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

LAFETÁ, João Luís, 1930: A crítica e o Modernismo, San Pablo, Duas Cidades, 2000.

——, “A representacão do sujeito lírico na Paulicéia Desvairada”, en Revista da Biblioteca Mário de Andrade, v. LI, San Pablo, 1993.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de, Clara dos Anjos, San Pablo, Brasiliense, s/f.

LÓPEZ, Ana María, “Of Rhythms and Borders”, en Celeste Delgado y José Muñoz (eds.), Everynight Life, Durham, Duke University Press, 1997.

LLOYD, David y Paul Thomas, Culture and the State, Londres, Routledege, 1997.

MAHIEU, José Agustín, Breve historia del cine argentino, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

MALOSETTI COSTA, Laura, Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

MARQUES REBELO, A estrela sobe, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, Radiografía de la Pampa, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

MARX, Karl, El capital, México, Siglo XXI, 1987.

MASIELLO, Francine, Lenguaje e Ideología, Buenos Aires, Hachette, 1988.

MATAMORO, Blas, La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad, Buenos Aires, Galerna, 1982.

MATOS, Claudia, Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

MEIRELES, Cecília, Batuque, Samba e Macumba. Estudos de Gesto e Ritmo, 1926-1934, Río de Janeiro, FUNARTE, 1983.

MENDES, Murilo, “Di Cavalcanti”, en A Manhã. Suplemento Letras e Artes, Río de Janeiro, 6 de febrero de 1949.

MICELI, Sérgio, Nacional Estrangeiro, San Pablo, Companhia das Letras, 2003.

MORETTI, Franco, “Conjectures on World Literature”, en New Left Review, núm. 1, 2000, pp. 54-68.

——, “More Conjectures”, en New Left Review, núm. 2, abril de 2003.

NAIRN, Tom, Faces of Nationalism. Janus Revisited, Londres y Nueva York, Verso, 1997.

NAVES, Santuza Cambraia, O Violão Azul. Modernismo e Música Popular, Río de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NUNES, Benedito, “Antropofagia ao alcance de todos”, en Oswald de Andrade, A Utopia Antropofágica, San Pablo, Globo, 1990.

O Globo, 11 de febrero de 1931.

ORTIZ, Renato, A Consciencia Fragmentada, San Pablo, Paz e Terra, 1980.

——, Otro territorio, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

OSBORNE, Peter, Philosophy and Cultural Theory, Londres, Routledge, 2000.

————-, The Politics of Time, Londres, Verso, 1995.

OUBIÑA, David, El silencio y sus bordes, tesis de doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005.

PACHECO, Jaci, Carmen Miranda, Río de Janeiro, Pensa, 1955.

PANESI, Jorge, “Borges nacionalista: una identidad paradójica” en Raúl Antelo (org.), Identidade e Representação, Florianópolis,

Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

PARKER, Richard, Bodies, Pleasures, and Passions. Sexual Culture in Contemporary Brazil, Boston, Beacon Press, 1991.

PEDROSA, Mário, “Forma e Percepção estética” en Otília Arantes (org.), Textos Escolhidos II, San Pablo, EDUSP, 1996.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura, Carnaval Brasileiro. O vivido e o mito, San Pablo, Brasiliense, 1992.

PETTORUTI, Emilio, Um pintor ante el espejo, Buenos Aires, Libéria Histórica, 2004.

PINSÓN, Néstor, “Mi noche triste, el tango canción”. Disponible en línea: <www.todotango.com.ar>.

PRIETO, Adolfo, Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.

QUEIROZ, Rachel, “Carnaval na Ilha do Gobernador”, en Manuel Bandeira y Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro em Prosa & Verso, Río de Janeiro, José Olympio, 1965.

RAMOS, Julio, Desencuentros de la modernidad en América Latina, México, Siglo XXI, 1989.

RAMOS MEJÍA, Juan José, Las multitudes argentinas. Estudio de psicología colectiva, Buenos Aires, Belgrano, 1977.

RANCIÈRE, Jacques, La división de lo sensible, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002.

RATLIFF, Ben, “Samba Nation”, en Lingua Franca, primavera de 1999, B 1 3-B 14.

REIS, Paulo, en Jornal do Brasil, Río de Janeiro, 6 de julio de 1994.

RISÉRIO, Antonio, Caymmi, uma utopia de lugar, San Pablo, Perspectiva, 1993.

ROBERTS, “After Adorno Art, Autonomy, and Critique”. Disponible en línea: <http://www.apexart.org/residency/roberts.htm>.

ROMANO, Eduardo, “Introducción” en Ricardo Güiraldes, Don Segundo Sombra, Buenos Aires, Colihue, 1985.

ROUQUIÉ, Alain, “Manuel Gálvez, écrivain politique (Contribution a l’étude du nationalisme argentine)”, en Cahiers des Amériques Latines, Série Arts et Littérature 3/4, pp. 93-110.

——, “La genèse du nationalisme culturel dans l’oeuvre de Manuel Gálvez”, en Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle), 19, 1972.

SAID, Edward, Culture and Imperialism, Nueva York, Vintage Books, 1994.

SANDRONI, Carlos, Feitiço Decente. Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1930), Río de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ, 2001.

SANT’ANNA, Affonso Romano de, Análise Estrutural de Romances Brasileiros, Petrópolis, Vozes, 1979.

SANTIAGO, Silviano, “Permanência do discurso da tradição no modernismo”, en Adauto Novaes (org.), Cultura Brasileira: Tradição/Contradição, Río de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

——, “Fechado para balanço (Sesenta anos de modernismo)”, en Nas Malhas da Letra, San Pablo, Companhia das Letras, 1989.

——, “Sobre plataformas e testamentos”, en Oswald de Andrade, Ponta de Lança, San Pablo, Globo, 2004.

——, Ora direis, puxar conversa!, Belo Horizonte, UFMG, 2006.

SARLO, Beatriz, Borges, un escritor en las orillas, Buenos Aires, Ariel, 1995.

——, Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

——, “Vanguardia y criollismo: la aventura de ‘Martín Fierro’”, en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983.

SAVIGLIANO, Marta, Tango and the Political Economy of Passion, Boulder, San Francisco y Oxford, Westview Press, 1995.

SCHREINER, Claus, Música Brasileira. A History of Popular Music and the People of Brazil, Nueva York y Londres, Manon Boyars, 1993.

SCHWARTZ, Jorge, Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, Madrid, Cátedra, 1990.

——-, Vanguardia y cosmpolitismo del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

__ *(org.), Caixa Modernista, San Pablo, Minas, EDUSP, UFMG, Imprensa Oficial, 2003.*

SCHWARZ, Roberto, “O Psicologismo na poética de Mário de Andrade”, en A Sereia e o Desconfiado, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

———, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, en Que horas são?, San Pablo, Companhia das Letras, 1997.

SEGALEN, Victor, Essai sur l’ exotisme. Une esthétique du divers, Cognac, Fontfroide, Bibliothéque artistique et littéraire, 1994.

SELLES, Roberto, “El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900)”, en La Historia del tango, t. II, Buenos Aires, Corregidor, 1980.

SEVCENKO, Nicolau, Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos veinte, San Pablo, Companhia das Letras, 1992.

SIERRA, Luis Adolfo, Historia de la orquesta típica, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

SOUZA, Eneida Maria de, A Pedra Mágica do Discurso, Belo Horizonte, UFMG, 1999.

——, Crítica Cult, Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

SPIVAK, Gayatri, Death of a Discipline, Nueva York, Columbia University Press, 2003.

SÜSSEKIND, Flora, O Brasil não é longe daqui, San Pablo, Companhia das Letras, 1990.

STAM, Robert, Tropical Multiculturalism. A comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture, Durham, Duke University Press, 1997.

——, "Samba, Candomblé, Quilombo: Black Performance and Brazilian Cinema", en The Journal of Ethnic Studies, 13:3.

TERÁN, Oscar, "Modernos intensos en los veinte", en Prismas, núm. 1, pp. 91-104

TOTA, Antonio Pedro, O imperialismo sedutor, San Pablo, Companhia das Letras, 2000.

THOMPSON, Robert Farris, Tango. The Art History of Love, Nueva York, Pantheon Books, 2005.

TINHORÃO, José Ramos, História Social da Música Popular Brasileira, San Pablo, Editora 34, 1998.

——, Pequena História da Música Popular. Da Modinha à Canção de Protesto, Petrópolis, Vozes, 1975.

——, Música Popular. Um tema em Debate, San Pablo, Editora 34, 1997.

TREECE, David, "Melody, Text and Luiz Tati's O Cancionista: New Directions in Brazilian Popular Music Studies", en Travesía. Journal of Latin American Cultural Studies, vol. V, núm. 2, 1996.

VALENÇA, Rachel, Carnaval, Río de Janeiro, Rio Arte y Relume

Dumará, 1996.

VASCONCELLOS, Ary, Panorama da Música Popular Brasileira na "Belle Epoque", Río de Janeiro, Sant'Anna, 1977.

VELOSO, Caetano, Verdade Tropical, San Pablo, Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Roberto, Estilo tropical. História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil, 1870-1914, San Pablo, Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Hermano, O mistério do samba, Río de Janeiro, Jorge Zahar y UFRJ, 1995.

VIÑAS, David, Literatura Argentina y Política. De Lugones a Walsh, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

WALLENSTEIN, Sven Olov, "Object-Form and Commodity Form (Art for Art's Sake, Money for God's Sake)", en Subsol, núm. 2. Disponible en línea: <http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/wallensteintext.htm>.

WECHSLER, Diana, "Portinari en la cultura visual de los años treinta. Estéticas del silencio, silenciosas declamaciones", en Andrea Giunta (comp.), Candido Portinari y el sentido social del arte, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

WISNIK, José Miguel, O coro dos contrários. A música em torno da Semana de 22, San Pablo, Duas Cidades, 1977.

XAVIER, Imail, Introdução, en Glauber Rocha, Revolução do Cinema Novo, San Pablo, Cosac & Naify, 2004.

ZILIO, Carlos, A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, Río de Janeiro, Relume Dumará, 1997.

ŽIŽEK, Slavoj, Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture, Cambridge, MIT Press, 1991.

ZUCCHI, Oscar, El tango, el bandoneón y sus intérpretes, t. I y II.,

Buenos Aires, Corregidor, 1998.

DISCOGRAFÍA

CANARO, Francisco y J. Caruso, “Sentimiento Gaucho”, en Los clásicos argentinos, vol. IV.

GARDEL, Carlos, Gardel interpreta a Cadícamo, Página 12.

MIRANDA, Carmen, O que é que a baiana tem, Odeon, 1966.

——, A Nossa Carmen Miranda,EMI, 1995.

SOARES, Elza, Do Cóccix até o Pescoço, Maianga, 2002.

VELOSO, Caetano, Fina Estampa, Polygram, 1994.

——-, Fina Estampa Ao Vivo, Polygram Latino, 1995.

SINHÔ, Revivendo, 1999.

FILMOGRAFÍA

Notas de tango (2000) Dirección: Rafael Filipelli.

De Carlos Gardel

Luces de Buenos Aires (1931). Dirección: Adelqui Millar.

Melodía de Arrabal (1932). Dirección: Louis Gasnier.

De Carmen Miranda

Banana da Terra (1939). Dirección: João de Barro.

Bananas is my Business (1997). Dirección: Helena Solberg.

Down Argentine Way (1940). Dirección: Irving Cummings.

Garramuño, Florencia

Modernidades primitivas : tango, samba y nación / Florencia Garramuño. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2021.

(Tierra firme)

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-719-296-4

1. Ensayo Argentino. I. Título

CDD A864

Créditos de ilustraciones:

Emilio Pettoruti. Derechos Reservados Fundación Pettoruti.

Telefax: 005411-4312-4005/05411-4315-0210.

www.pettoruti.com/fundacion@pettoruti.com

Cecília Meireles. © dibujos de Cecília Meireles, Condominio de los propietarios de los derechos intelectuales de Cecília Meireles. Todos en Batuque, Samba e Macumba, Martins Fonte Editora. Derechos cedidos por Solombra-Agência Literária (solombra@solombra.org).

Ilustración y diseño de cubierta: Juan Balaguer

Conversión a formato digital: Libresque

D.R. © 2021, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.

Humboldt 2355, 2° piso; C1425FUE Buenos Aires, Argentina

fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

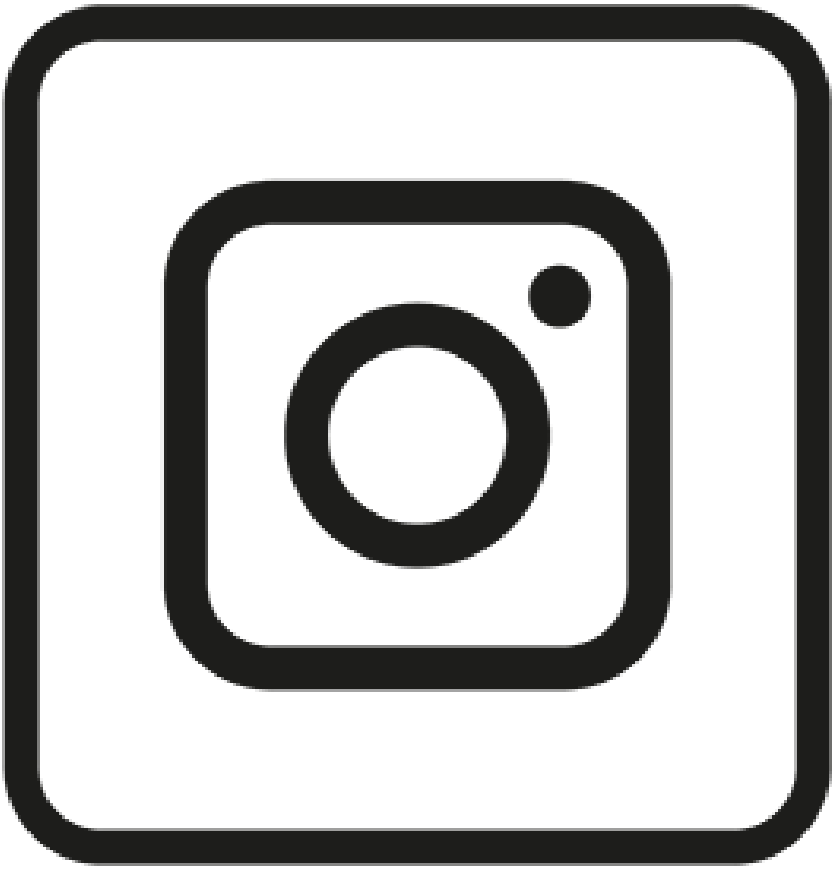
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México

ISBN 978-987-719-296-4

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

SIGAMOS CONECTADOS



@fceargentina

@FCEdeArgentina

@FCEArgentina

FondoDeCulturaEconómicaDeArgentina

www.fce.com.ar